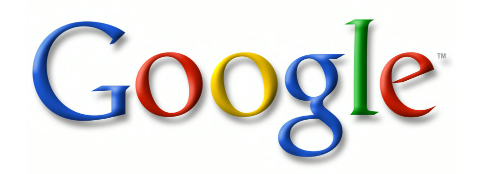
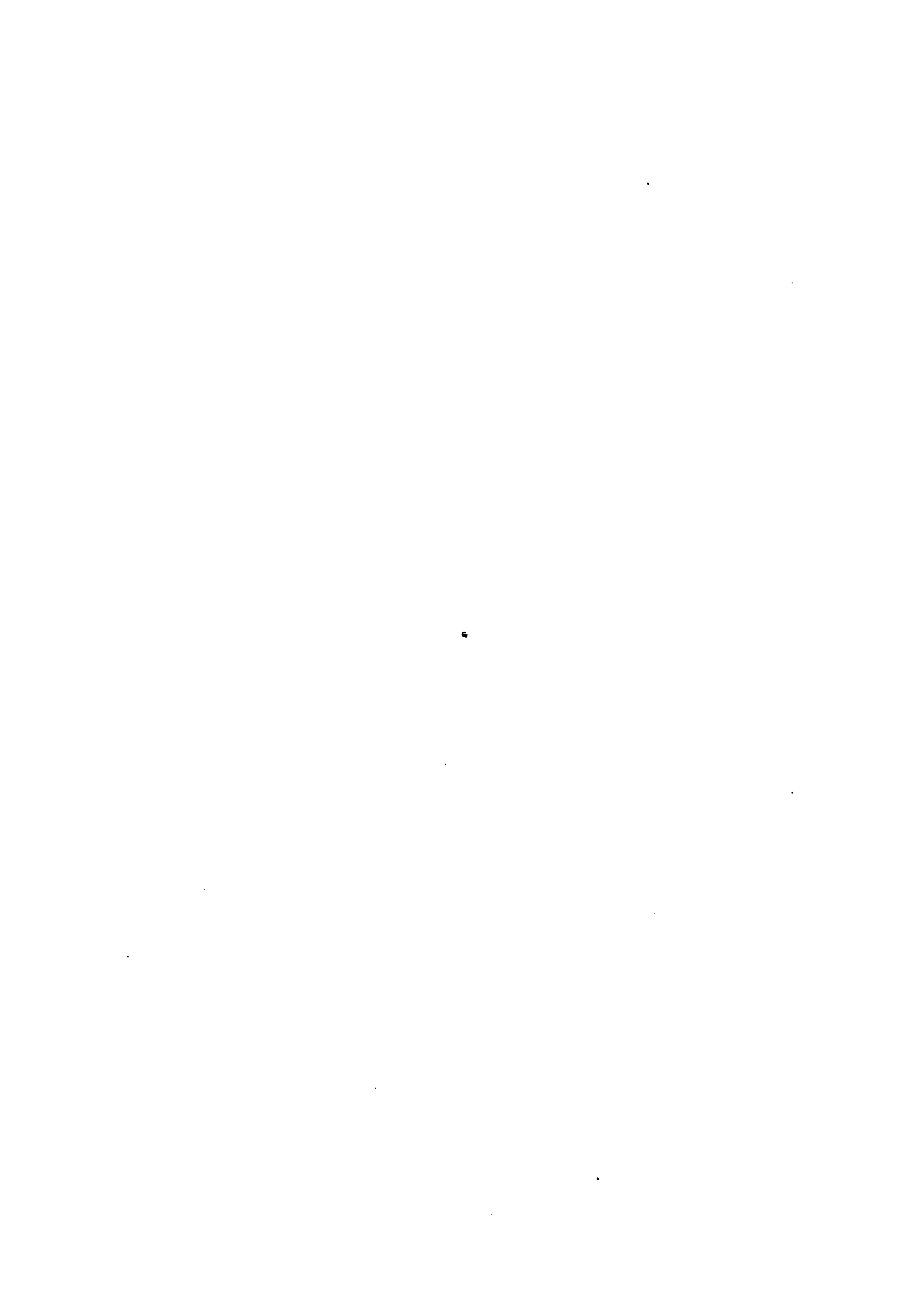








Studien

über die

Liederbücher des Horatius.

Mit einem Anhang: zu einzelnen Liedern.

Von

H. Belling.

VSQVE POSTERA CRESCIT LAVDE RECENS.

Berlin 1903.
R. Gaertners Verlagsbuchhandlung
Hermann Heyfelder.
SW. Schönebergerstrasse 26.

PIIS MANIBVS

ADOLFI KIESSLING

SACRVM.

MVLTIS ILLE BONIS FLEBILIS OCCIDIT
NVLLI FLEBILIOR QVAM TIBI FLACCE.

391

Einleitung.

Die Anordnung, welche die augusteischen Dichter, von Vergils Eklogen an bis zu Ovids Epistulae ex Ponto, ihren Werken bei der Sammlung und Veröffentlichung in Buchform gaben, ist auf Grund des von A. Kiessling im zweiten Hefte der „Philologischen Untersuchungen" (Berlin 1881, S. 73 mit Anm. 28) dargebotenen Hinweises in einem Excurse meiner „Untersuchung der Elegien des Albius Tibullus" (Berlin 1897, S. 319—352)[1]) geprüft und als ihr durchgehendes Prinzip die Zusammensetzung von Büchern aus Pentaden beziehungsweise Dekaden von Gedichten erkannt worden. Vergils zehn Eklogen, welche auch[2]) dieses Verfahren in dem augusteischen Rom eingebürgert zu haben scheinen, sind eine „Nachbildung des Corpus der zehn Theokriteischen Idyllien" (Kiessling a. a. O.) Auf klassischem Gebiete lässt sich dieses Editionsprinzip nicht weiter zurückführen; auf anderem Gebiete habe ich ein, wie mir scheint, bemerkenswertes Beispiel desselben gefunden. Das hebräische Psalmenbuch, in dem 150 Lieder gezählt werden, zerfällt bekanntlich in fünf Bücher; es ist aus Sondersammlungen allmählich entstanden. Das erste Buch (ps. 1—41) enthält, mag man — was durch *ἐν τῷ πρώτῳ ψαλμῷ* act. 13, 33 von einer Stelle unseres zweiten Psalms empfohlen wird — ps. 1 als ein, den Hauptgedanken aussprechendes Programm der ganzen Sammlung

[1]) Im Folgenden mit „A. T." bezeichnet.

[2]) Vergl. S. 244 meiner „Studien über die Compositionskunst Vergils in der Aeneide", Leipzig 1899 (im Folgenden mit „Comp. Verg." bezeichnet).

absondern oder mit den LXX ps. 10 als ursprüngliche Fortsetzung von 9 mit diesem zu einer Nummer zusammenfassen, vier Dekaden. Das zweite Buch (42—72) enthält, mag man ps. 42. 43, die ursprünglich ein Ganzes bilden, als eine Nummer zählen oder ps. 72 als Anhang zu den „Gebeten Davids“ (vergl. 72, 20) betrachten, drei Dekaden. Das dritte Buch (73—89) beginnt mit einem Psalm (Inhalt nach Kautzsch: Trost und Warnung vor Ärgernis am Glücke der Gottlosen), der dem ersten (Inhalt: Heil dem Frommen, Wehe den Gottlosen) parallel steht und ebenso als Motto abzusondern ist; es folgt eine Dekade (74—83) von Psalmen Asaphs, dann eine Pentade (84—88) von den Korachiten; ps. 89 (Erinnerung an die David und seinem Hause gegebenen Verheissungen) schliesst das Buch als Gegenstück von 73. Ebenso ist das vierte Buch gebaut. Eingeleitet durch ps. 90, das „Gebet Moses“ (die Sünde als Ursache der Vergänglichkeit, Bitte um Wiederbegnadigung des Volkes), enthält es fünfzehn Lieder (91—105); den Abschluss bildet ps. 106 (Dank für Gottes Gnade trotz aller Übertretungen Israels). Das fünfte Buch, eingeleitet durch ps. 107 (Danklied der von Gott Erlösten), bringt in ps. 108—118 eine Dekade, denn ps. 117 (zwei Verse) und 118 sind irrtümlich getrennt; dann steht für sich der alphabetische ps. 119 (Lobpreis des göttlichen Gesetzes) mit seinen 176 (22 × 8) Versen. Es folgt die Sammlung der fünfzehn „Lieder der Hinaufzüge“ (120—134); dann noch wieder fünfzehn Lieder (135—149). Wie der Schluss der vorhergehenden Bücher durch eine kurze Doxologie bezeichnet ist (41, 14; 72, 18 f.; 89, 53; 106, 48), so dient der ganze Psalm 150, dem ps. 107 gegenüberstehend, als abschliessende Doxologie des fünften Buches.[1])

Auf dem Gebiete der augusteischen Litteratur ist die Frage nach den Gesichtspunkten des zur Herausgabe anordnenden Dichters von besonderem Interesse bei den Elegien des Properz

---

[1]) Dass übrigens auch hier die Anordnung innerhalb der kleineren Sammlungen nicht durchaus willkürlich und rein zufällig ist, kann an dieser Stelle nicht ausgeführt werden; doch sei auf ein Beispiel hingewiesen: man vergleiche ps. 50, 8 ff. und 51, 18 ff.

und den Liederbüchern des Horaz.[1]) Auf die Absichten des Properz durften wir in jenem Buche etwas näher eingehen,[2]) um die gemachten Beobachtungen für die Untersuchung seines dichterischen Verhältnisses zu Tibull zu verwerten;[3]) dabei ergaben sich uns wertvolle Aufschlüsse für die Bestimmung der Liebeselegien, welche Cynthias Namen nicht nennen. Aber bei Horaz durfte dort nur das Gerüst mit einigen Strichen angedeutet werden (S. 320—325); seinem Verfahren bei der Anordnung der Lieder ausführlich und in allen Richtungen nachzuspüren, beabsichtigen die hiermit veröffentlichten, zum Teil vor mehreren Jahren angestellten Studien.

Bei dieser Ausführung der von Kiessling angeregten Gedanken haben wir ausser der oben genannten Abhandlung seine erklärende Ausgabe der Oden und Epoden (1. Aufl.) zu Grunde gelegt und auch die von ihm treffend gewählten Worte in weitestem Umfang aufgenommen. Dagegen wurden, sachlichen Erwägungen und auch persönlichen Umständen zufolge (die letzten gelten zu lassen werden wenigstens die Amtsgenossen des Verfassers geneigt sein), andere Werke, besonders andere Versuche, zur Lösung der vorliegenden Frage beizutragen, während der Arbeit selbst nicht herangezogen. Als dies nach ihrer, durch grössere Unterbrechungen verzögerten Vollendung geschah, ergaben sich freilich im Einzelnen manche Übereinstimmungen und Berührungen, auf die zur Stütze der selbständig gewonnenen Ansicht hätte zurückgewiesen werden können, und noch mehr

---

[1]) Für sat. I. II und epi. I haben wir einige Hinweise a. a. O. S. 319 f. 323 gegeben; weitere Fingerzeige zur Erkenntnis planmässiger Reihenfolge bieten Kiessling im Vorwort zur Satirenausgabe S. XII und in den Einleitungen zu sat. I 1. 3. 4. 5 (sat. 2—5 sind nach der Abfassungszeit geordnet: S. XI). 6. 9. 10. II 1. 4. 6. 7. 8. epi. I 1. 2. 3. 4. 9. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20, auch O. Ribbeck in der Geschichte der römischen Dichtung besonders auf S. 151. 167 (der 1. Aufl.).

[2]) Zur Ergänzung kann jetzt meine Abhandlung „De Properti Vergilique libros componentium artificiis“ (Festschrift für J. Vahlen, S. 269—282) dienen.

[3]) Vergl. darüber meine Bemerkungen in der Wochenschrift für klass. Phil. 1898, Sp. 222.

Widersprüche und Abweichungen, die zur polemischen Auseinandersetzung einluden. Allein der hauptsächliche Zweck der eigenen Arbeit konnte durch Zusätze der Art oder litterarische Notizen nicht wesentlich gefördert werden; im besonderen erschien es ausreichend, durch positive Darlegung der eigenen Theorie frühere Versuche anderer Forscher teils als unangebracht darzustellen, teils zu berichtigen oder zu ergänzen.[1])

Das IV. Odenbuch.

Über die Auswahl und Ordnung derjenigen Oden, welche Horaz an den Anfang des ersten Buches und damit der ganzen ersten Sammlung gestellt hat, hat Kiessling in den Philol. Unters. II. S. 50 ff. gehandelt. Für die zwölf ersten hat er als Prinzip der Auswahl und Anordnung die Rücksicht auf die metrische Form und daneben den Wunsch, einzelnen namhaften oder dem Dichter besonders nahestehenden Persönlichkeiten eine Aufmerksamkeit zu erweisen, überzeugend dargethan. Ob man nun auch noch weiteren Spuren einer bestimmten Absicht in der Anordnung der übrigen Oden mit viel Erfolg nachgehen würde, bezweifelte er. Aber nachdem die Erkenntnis der pentadischen, beziehungsweise dekadischen Gliederung eine neue Spur gegeben hat, könnte es sich doch verlohnen, der lockenden Fährte weiter nachzugehen. Um der schwierigen und verwickelten Sache besser als bisher beizukommen, entschliessen wir uns, von einer

---

[1]) Auch von G. Friedrichs Philologischen Untersuchungen „Q. Horatius Flaccus“ (Leipzig 1894) hat der Verf. absichtlich erst nach seiner Arbeit Kenntnis genommen; auf diese Untersuchungen wäre er nachträglich noch mehr eingegangen, wenn ihm nicht die Art, in welcher F. seine Ansicht über Charakter und Lebensumstände des Dichters zum Ausdruck bringt (vergl. E. Rosenberg in der Wochenschrift für klass. Phil. 1895, Sp. 450 f.), die Benutzung des Buches immer wieder verleidet hätte.

anderen Seite an sie heranzutreten: wir beginnen mit dem vierten Buche, auf dessen deutliche Gliederung durch die Caesuren an sechster und elfter Stelle schon Kiessling aufmerksam gemacht hat. Vergegenwärtigen wir uns darnach die Structur des Buches:

1	intermissa Venus	*Ascl. I.*[1])
2	Pindarum quisquis	*Sapph.*
3	quem tu Melpomene	*Ascl. I.*
4	qualem ministrum	*Alc.*
5	divis orte bonis	*Ascl. III.*
6	dive quem proles	*Sapph.*
7	diffugere nives	*Archil. III.*[2])
8	donarem pateras	*Ascl. min.*
9	ne forte credas	*Alc.*
10	o crudelis adhuc	*Ascl. mai.*
11	est mihi nonum	*Sapph.*
12	iam veris comites	*Ascl. III.*
13	audivere Lyce	*Ascl. II.*
14	quae cura patrum	*Alc.*
15	Phoebus volentem	*Alc.*

In dem an Paullus Fabius Maximus[3]) gerichteten Einleitungsgedichte motiviert Horaz die, zumeist durch den Princeps veranlasste, Wiederaufnahme der Lyrik mit dem Wiederaufleben

---

[1]) Ich halte es bei der Horazforschung und beim Horazunterricht für das einzig rationelle, die drei Asclepiadeischen Strophen so zu numerieren, wie sie der Dichter vorführt und der Schüler findet; ich nenne also Ascl. I die von I 3 (sic te diva potens Cypri), Ascl. II die von I 5 (quis multa gracilis te puer in rosa), Ascl. III die von I 6 (scriberis Vario fortis et hostium). — Die monostichischen Formen nennen wir Systeme, alle übrigen Strophen.

[2]) Nach der soeben für die Asclepiadeischen Strophen angenommenen ratio bezeichne ich als Archil. I die von I 4 (solvitur acris hiems grata vice veris et favoni), als Archil. II die (sogenannte Alkmanische: Kiessling, Phil. Unters. S. 59 Anm. 14) von I 7 (laudabunt alii claram Rhodon aut Mitylenen), als Archil. III die von IV 7 (diffugere nives, redeunt iam gramina campis).

[3]) Über seine Person spricht Kiessling zu v. 9. Er dürfte 740, in dem Jahre vor Abschluss dieses Buches, Praetor gewesen sein; vielleicht war er zur Zeit der Widmung im Begriffe, die Ehe einzugehen, durch welche er mit Augustus verwandt wurde. Dem steht v. 17 f. nicht entgegen, denn dies Motiv entspringt und entspricht dem Stile des Ganzen; die Worte sind ebenso zu beurteilen wie das, was der Dichter v. 33 ff. von sich sagt.

der erotischen Stimmung.[1]) Dass das Buch nicht mit einem pindarischen Preislied auf den Princeps anhebt, entschuldigt gewissermassen die zweite Ode. Damit, dass sie in der Form der recusatio[2]) den Augustus nur indirekt preist, hängt es zusammen, dass sie nicht den allerersten Platz im Buche einnimmt, sondern diesen an modos leviore plectro abtritt. Mit Rücksicht auf den grossartigen Eingang und den besonders starken Ausdruck der Verehrung in v. 37—40[3]) ist sie unter den Augustusoden des Buches die erste geworden und auch vor die etwas ältere, ebenfalls auf Augusts Heimkehr bezügliche 5. Ode gestellt.[4]) Gerichtet ist sie an den „ganz als Mitglied des julischen Hauses gehaltenen" Antonius, der gerade (741) Praetor war. Als ein ergänzendes Gegenstück zu der bescheidenen Wertung seiner dichterischen Thätigkeit in 2, 27 ff. lässt Horaz die, an das letzte Gedicht der ersten Sammlung deutlich anknüpfende und auch an das erste derselben sowie an das Schlussstück ihres zweiten Buches erinnernde,[5]) dritte Ode folgen. Dies be-

---

[1]) Wir kommen auf das Gedicht in dem Abschnitt über die Redaction von I—IV zurück.

[2]) Vergl. die aufklärende Abhandlung von H. Lucas in der Festschrift für Vahlen S. 323 f.

[3]) Vergl. epi. II 1, 17: nil oriturum alias, nil ortum tale fatentes.

[4]) V. 4 (nititur pennis) scheint Reminiscenz an 4, 8 (nisus) zu sein; desgleichen v. 38 (boni divi) an 5, 1; v. 46 f. (o sol pulcher) an 4, 39 (pulcher dies) und 5, 8 (soles melius nitent); v. 60 (fulvus, relicta matre qui largis iuvenescit herbis v. 54 f.) an 4, 13 f. (laetis caprea pascuis intenta fulvae matris ab ubere). Zahlreich sind Reminiscenzen an Stellen der älteren Bücher. Man vergleiche v. 2—4: II 20, 13 (Daedaleo Icaro; nomina: III 27, 76); v. 9: III 30, 15 (Delphica lauro) und v. 19 f. (centum potiore signis munere donat): III 30, 1 (exegi monumentum aere perennius); v. 17 f. (quos Elea reducit palma caelestes): I 1, 3—6 (quos pulverem Olympicum . . . palmaque evehit ad deos) und v. 30 f. (plurimum circa nemus): I 1, 30 (me gelidum nemus; uvidique Tiburis ripas: I 7, 13); v. 18 (s. Kiesslings Anmerkung): I 12, 26; v. 33 (maiore poeta plectro): II 1, 40 und 13, 27; v. 49 f.: epo. 9, 21. 23; v. 53 f.: II 17, 30—32 (dazu 16, 33 ff.); v. 54 ff.: III 13, 3—8.

[5]) V. 1 (quem tu Melpomene). 12 (Aeolio carmine) und 23 (Romanae fidicen lyrae): III 30, 16. 13 f.; v. 13—15 (Romae dignatur suboles inter vatum ponere me choros): I 1, 35 (si me

deutsame Mittelstück der Pentade ermöglicht und vermittelt, nach der scheinbar ablehnenden Haltung in c. 2, den Anschluss von c. 4. Denn, wenn der Dichter von der Muse, die ihn inspiriert, v. 20 sagt „donatura cycni si libeat sonum", so muss der Leser, welcher das Buch nach dem Willen des Verfassers im Zusammenhange, nicht sprungweise, liest, sich erinnern an den Dircaeum cycnum von 2, 25.[1]) So folgt nun (4) das in pindarischem Stile den Drusus feiernde Siegeslied.[2]) „Wie der jüngere Drusus der bevorzugte Liebling Augusts war, so hat auch Horaz

---

lyricis vatibus inseres); v. 16 (iam dente minus mordeor invido): II 20, 4 (invidia maior urbes relinquam). Einfache Reminiscenzen, wenn auch nicht unbewusst, so doch absichtslos, sind v. 8 f. (ducem, quod regum contuderit minas, ostendet Capitolio): II 12, 12 (ductaque per vias regum colla minacium); v. 11 (et spissae nemorum comae): III 19, 25 (spissa te nitidum coma; Anlass der Reminiscenz ist die Gleichheit des Versmasses, Ascl. I) und v. 10 (praefluunt): IV 14, 26; ebendahin gehören die Vergleiche der nächsten Anmerkung.

[1]) Man vergleiche ferner:

2.	3.
quos Elea domum reducit palma caelestes pugilemve equumve V. 17. 18.	illum non labor Isthmius clarabit pugilem non equus impiger curru ducet Achaico victorem V. 3—6.
trahet feroces per sacrum clivum merita decorus fronde Sygambros 34—36.	res bellica Deliis ornatum foliis ducem quod regum tumidas contuderit minas ostendet Capitolio 6—9.
plurimum circa nemus uvidique Tiburis ripas operosa parvus carmina fingo 30—32.	quae Tibur aquae fertile praefluunt et spissae nemorum comae fingent carmine nobilem 10—12.
ego apis Matinae more modoque parvus carmina fingo; maiore poeta plectro 27 f. 31—33.	Romae principis urbium dignatur suboles inter vatum ponere me choros 13—15.

Ich gewinne für mein Teil daraus den Eindruck, dass Horaz c. 3 für diese Stelle des Buches geschaffen hat, im Blick einerseits auf c. 2, andererseits auf c. 6: hierfür spricht das Verhältnis, in dem Worte und Gedanken von 6, 25—30. 44 (fidicen Phoebe Dauniae defende decus camenae; spiritum — dies hier Reminiscenz an II 16, 38 „mihi spiritum Graiae camenae parca dedit" — Phoebus mihi nomenque dedit poetae; vatis Horati) zu 3, 23. 24. 15 stehen.

[2]) Für v. 57 f. (ilex feraci . Algido) ist Reminiscenz an III 23, 9 f. (nivali . Algido, quercus inter et ilices; ebenfalls Alc.) annehmbar.

dem Preise seiner Thaten die bevorzugte Stellung gegeben: des Tiberius Sieg feiert erst die vorletzte Ode des Buches". Als „Romanae fidicen lyrae" bewährt er sich in dem Rückblick zum Wendepunkt römischer Geschichte und in dem Bekenntnis, das er den Feind von der römischen constantia ablegen lässt. Nachdem hier „Augusti paternus in pueros animus" hervorgehoben ist, klingt die Pentade, zu dem Anlass und den Gedanken von c. 2 zurückkehrend, aus in dem Rufe der Sehnsucht nach dem Landesvater (5).[1]) Ein weiteres Motiv für die Zusammenstellung dieses Odenpaares am Schluss der ersten Pentade wird sich bald ergeben.

Das prooemium zum carmen saeculare (6) war durch seinen Anlass wie durch seinen Inhalt zu hervorragender Stellung berufen.[2]) An die Spitze der zweiten Pentade gestellt, tritt es in Parallele zu c. 1; dort hob Horaz als leviore poeta plectro an, hier stellt er sich als vates dar. Dazu erinnerte die Schilderung des dem Augustus verdankten Segens (5, 17 ff.), in „longas ferias praestes" ausklingend, an die „saeculo festas referente luces" ausgesprochenen Wünsche und Gebete.[3]) Die drei folgenden Oden 7—9 haben das gemeinsam, dass sie sich an be-

---

[1]) Erfüllt sind jetzt die Wünsche und Gebete des carmen saeculare (v. 17—20. 29—32. 44. 52—60), abgestellt die Klagen von III 24 (damals: quid leges sine moribus vanae proficiunt, jetzt: mos et lex maculosum edomuit nefas). Vergl. ferner v. 2: I 12, 49—52 (gentis humanae custos); v. 9—12: III, 7, 2. 5 f.; v. 21: III 6; v. 24 (culpam Poena premit comes): III 2, 32 (raro antecedentem scelestum deseruit Poena); v. 35 f.: III 3, 9—11 (Pollux et vagus Hercules — die zwiefache Variation ist zu beachten — quos inter Augustus recumbens); v. 37: I 2, 45 f.

[2]) Es zeigt in v. 26 (qui Xantho lavis amne crines) Reminiscenz an III 4, 61 (qui rore Castaliae lavit crines); darnach darf man auch v. 2 (Tityos raptor) mit III 4, 77 zusammenstellen; ferner v. 6: I 8, 14 (marinae filium Thetidis); v. 23 f. (potiore ductos alite): I 15, 5 (mala ducis avi); v. 27 (Dauniae camenae): III 30, 11 (qua Daunus regnavit, Aeolium carmen ad Italos deduxisse modos); v. 29 (spiritum Phoebus mihi, Phoebus artem carminis dedit): II 16, 38 (mihi spiritum Graiae camenae Parca dedit).

[3]) Die Beziehungen von c. 6 zu c. 3 sind oben S. 7 Anm. 1 angegeben.

deutende Männer richten, an Torquatus, der mit Asinius Pollio eine Verteidigung führte, an Marcius Censorinus, virum demerendis hominibus genitum (Consul 746), an Lollius, der zu den hervorragendsten Dienern des Principats gehörte; den Wert solcher Widmung hebt die mittlere der drei Oden hervor (8, 11 ff.). Torquatus, der Empfänger von epi. I 5,[1]) ist ein Freund des Dichters, der dafür sorgt, ne fidos inter amicos sit qui dicta foras eliminet (v. 24 f.); nach seiner Erwähnung ist es angemessen, wenn der Dichter im folgenden Stück 8, 2 pluraliter von „meis sodalibus" spricht;[2]) dass aber Lollius[3]) diesen beiden nachzustehen scheint, wird seine Erklärung finden müssen. Wie in der ersten Pentade auf „intermissa diu Veneris bella" die feierliche Begrüssung des heimkehrenden Augustus folgt, so bringt hier das zweite Stück (7), nach den erhabenen Stoffen von c. 2—6, trotz des ernsten Tones seiner Mahnung zum Lebensgenuss eine angenehme Abwechselung; ein weiteres Motiv, dies Frühlingslied an zweiter Stelle unserer Pentade einzureihen, wird sich bald ergeben. In einem gewissen Gegensatze[4]) zu 7, 7. 14—16 „immortalia ne speres; nos ubi decidimus, pulvis et umbra sumus" steht 8, 28: dignum laude virum Musa vetat mori, caelo Musa beat.[5]) Dies feierliche Lied[6]) ist ein operosum carmen wie kaum ein zweites des Horaz. In den Versen 1—15 ist der (auf III 30, 1 zurückgehende) Gedanke von 2, 19 f. (Pindarus centum potiore signis munere donat) ausgeführt. Was das Ver-

---

[1]) Mehrere Gedanken des Briefes (v. 8. 12—14) sind in unserer Ode aufgenommen. In Metrum und Thema, in Worten und Gedanken ist sie mit I 4 aufs nächste verwandt; dass mit *summae* v. 17 gemeint ist „vitae summa" soll der Leser von dort her wissen. Weitere Reminiscenzen bieten v. 5 f.: III 19, 17 (Gratia nudis iuncta sororibus); v. 8: III 29, 48; v. 11: epo. 2, 17; v. 14—16: II 3, 21 f.; v. 19 f.: II 3, 20 und 14, 25; v. 27 f.: III 4, 80.

[2]) Vergl. was in der Unters. der El. des A. T. S. 29 Anm. 2 über Lygd. 5. 6, S. 89 f. über Tib. I 2. 3 gesagt ist.

[3]) Nicht der Empfänger von epi. I 2. 18.

[4]) Man vergegenwärtige sich das Verhältnis der entsprechenden Stücke in der ersten Pentade (2, 1—33: c. 3).

[5]) Vergl. Th. Plüss, Horazstudien S. 300 Anm.

[6]) Wir gehen auf dasselbe im 1. Anhang kritisch ein.

hältnis von v. 19—24 zu 9, 29—34 betrifft, so stimme ich mit Kiessling überein, welchem c. 9 den Eindruck der originalen Fassung machte.[1]) In ähnlichem Verhältnis stehen v. 24—26 zu 7, 15. 21—24: dort Tullus und Ancus, hier Romulus; dort Minos, hier Aeacus;[2]) dort genus facundia pietas, hier favor[3]) lingua vatum virtus.[4]) Die Beispiele von v. 30 ff. (impiger Hercules, Tyndaridae, Liber) sind aus III 3, 9—16 (Pollux, vagus Hercules, Bacchus) übernommen.[5]) Dazu kommen Entlehnungen wie v. 33 (ornatus viridi tempora pampino): III 25, 20 (cingentem[6]) viridi tempora pampino), v. 18 f. (qui domita nomen ab Africa lucratus rediit): sat. II 1, 66 (qui duxit ab oppressa meritum Carthagine nomen) und weitere einzelne Reminiscenzen in Worten und Gedanken.[7]) Diese Thatsachen werden ganz verständlich durch die Annahme, dass Horaz die Ode nicht in poetischem Impulse als Gelegenheitsgedicht für Censorinus geschaffen, sondern im Hinblick vornehmlich auf c. 7 und 9, zwischen denen sie vermittelnd steht, aus c. 2 und 9 concipiert und eben für diese Stelle des Buches mühsam componiert hat. Auch die Mittelstücke der beiden Pentaden stehen, wie die ersten Stücke, in Parallele: in c. 3 äussert sich das persönliche

---

[1]) Unter diesem Gesichtspunkt kann auch v. 14 (spiritus et vita redit) mit 9, 10 f. (spirat vivuntque) zusammengestellt werden. V. 15 f. geht zurück auf 4, 42 ff.: s. den Anhang.

[2]) Ähnliche Variation zeigt 3, 3 „labor Isthmius, curru Achaico“ gegenüber 2, 17 „Elea palma“.

[3]) „Beliebtheit“ allgemein, nicht bloss *vatum*.

[4]) Selbstverständlich die *virtus* des *vir* laude dignus (v. 28).

[5]) Ebenda auch Quirinus, vergl. hier v. 23 f. Vergl. Kiessling zu epi. II 1, 5 ff. (Cic. de n. d. II 24, 62; für Quirinus s. auch de re p. II 10, 17—20).

[6]) Dies ist, wie die Stellung andeutet, auf *deum* zu beziehen und als Participium von *cingor* aufzufassen (vergl. Ov. am. I 1, 29: cingere tempora myrto Musa); in „sequor deum cingentem“ ist übrigens der Gedanke „ipse quoque cingor“ enthalten.

[7]) V. 14 (bonis ducibus): 5, 5. 37 (dux bone); v. 15 (celeres fugae): II 7, 9 (celerem fugam); v. 28 f.: 2, 23 f. (Pindarus educit in astra nigroque invidet Orco; vergl., was oben über v. 1—15: 2, 19 f. gesagt ist); v. 31 f.: I 12, 25 ff. (zu „clarum Tyndaridae sidus“ vergl. auch I 3, 2 „fratres Helenae lucida sidera“); v. 34: III 21, 12—20.

Hochgefühl des Sängers, in c. 8 wird allgemein die Macht des Gesanges dargelegt. Mit der Macht des Gesanges behauptet darauf das 9. Gedicht, der im 3. behandelten Gegenwart die Zukunft des Dichters anschliessend, die Unvergänglichkeit aller Dichtung, um auf Grund dieser Behauptung die labores und virtutes des Lollius zu verewigen und von diesen virtutes wieder zu allgemeiner Betrachtung überzugehen. Am Eingang der Ode, welcher klingt, als sei sie zu einem Schlussstück bestimmt, ist die Art zu beachten, wie auf III 30 Bezug genommen wird;[1]) ebenso am Schluss die Aufnahme von Worten und Gedanken besonders aus den Römeroden am Anfang des III. Buches.[2]) Die Oden 7—9 stehen in ähnlichem Verhältnis zu einander, wie die entsprechenden Stücke der ersten Pentade. Dort wird von der Ablehnung pindarischen Fluges zum Wagnis desselben für Drusus durch die persönliche Gunst der Muse die Brücke geschlagen; hier wird der Gegensatz unserer Hinfälligkeit (interitura v. 10, pulvis et umbra sumus v. 16) zur Verewigung (ne credas interitura, spirat adhuc vivuntque) des Lollius durch die allgemeine Macht der Muse vermittelt. Wie c. 7 die Continuität mit der im II. Buch gepredigten Philosophie des Lebensgenusses aufrecht erhält, so c. 9 mit der politischen Moral des III. Buches. Dass auf die Gedanken, welche die Schlussstrophen von c. 9 bringen, die Ligurinusode (10) folgt, muss zunächst als Geschmacklosigkeit auffallen. Die zureichende Erklärung bietet unsere Theorie: die Dekade wird von den Ligurinusgedichten umrahmt. Die 10. Ode auf welche der Schluss der ersten vorbereiten soll, nimmt mit „crudelis adhuc"

[1]) V. 1—3: III 30, 1—6 (quod non possit diruere annorum series et fuga temporum). 10 (qua violens obstrepit Aufidus). 13 (princeps Aeolium carmen ad Italos deduxisse modos). V. 6 (Pindaricae) geht zurück auf 2, 1; v. 7 (Ceae): II 1, 38 (Ceae neniae); v. 7. 11 f. (Alcaei minaces camenae, commissi calores Aeoliae fidibus puellae): II 13, 24—32; v. 9: I 32, 1 f. (si quid lusimus) und epo. 14, 10.

[2]) V. 38. 45—48: II 2, 3 f. 18 f. 23 f.; v. 43 (alto voltu, per obstantes catervas): III 5, 44. 51 (vergl. auch III 20, 5: per obstantes catervas); vor allem aber v. 49—52: III 2, 1—16 (angustam pauperiem pati condiscat; dulce et decorum est pro patria mori) und darnach auch v. 39: III 2, 19 (nec sumit aut ponit securis).

in ihrer ersten Zeile auf das *dure* in der letzten Zeile der durch c. 2—9 von ihr getrennten Ode Bezug. Von solcher Umrahmung heben sich c. 2—9 um so bedeutsamer ab. Nun erst erkennen wir recht, wie hervorragenden Platz die Oden an Antonius und an Lollius einnehmen, wie 2, 1—33 (concines maiore poeta plectro) und 9, 1—28 (urguentur nocte carent quia vate sacro) einander correspondieren: ein „vates sacer" ist ja unser Dichter nach 3, 15 und 6, 44 selber. Der hier schreibt „ne forte credas interitura quae loquor", ist derselbe, dessen scripta der in c. 2 (v. 45: si quid loquar[1]) audiendum) begrüsste Augustus adeo probavit mansuraque perpetuo opinatus est, ut non modo saeculare carmen[2]) componendum iniunxerit, sed et Vindelicam victoriam Tiberii Drusique (c. 4. 14) privignorum suorum eumque coegerit propter hoc tribus carminum libris ex longo intervallo (1, 1) quartum addere.

Die selbständige letzte Pentade des Buches beginnt mit dem Liede (11), welches in der pietätsvollen Beziehung auf Maecenas die Continuität der Gesinnung mit den ersten drei Büchern aufrecht erhält.[3]) Das Stirnstück des letzten Teiles in dem mit

---

1) Über dies *loqui* spricht Kiessling zu 9, 4.

2) Dass das c. s. nicht in das neue Buch aufgenommen und nach c. 6 eingereiht worden ist, erscheint doch merkwürdig; es hätte an I 10. 21. II 19. III 25 Parallelen gefunden. Der Grund dürfte sein, dass es in dem Aufbau des Buches, dessen Geschlossenheit wir nachweisen, keinen seiner singulären Bedeutung angemessenen Platz erhalten konnte und kein entsprechendes Stück zur Verfügung war. Zwischen I—III und IV, also vor IV 6, hätte Horaz selber das c. s. sicher nie gestellt; auch seine modernen Herausgeber sollten dies nicht thun. Die handschriftliche Anordnung der lyrischen Werke (Odentetras, Epoden, Saecularlied) beruht, mag sie Horaz selber durch eine Gesamtausgabe in den letzten Lebensjahren festgelegt haben (Satiren und Episteln hat er nicht zusammengefasst, wie die wechselnde Stellung der ars poetica beweist) oder erst ein Grammatiker, auf demselben Princip, welches ich für das handschriftliche dritte Buch des corpus Tibullianum in meinen Kritischen Prolegomena zu Tibull (Berlin 1893) S. 95 nachgewiesen habe (vergl. Unters. der El. des A. T. S. 38—40).

3) Als Reminiscenzen erscheinen v. 3: II 7, 24 (apio coronas); v. 5 (crines religata): II 11, 24; v. 6—8: I 19, 13—16; v. 21: III 19, 26 f. (te Telephe tempestiva petit Rhode); v. 23 f.: I 33, 14

„intermissa Venus rursus bella moves“ anhebenden Buche bringt (vergl. III 26) den letzten ernsthaften erotischen Klang (v. 32: meorum finis amorum); bei den Worten v. 34 „non enim posthac alia calebo femina“[1]) ist zu beachten, dass ein Gedicht an den puer Ligurinus vorhergeht. Die Aufforderung „condisce modos amanda voce quos reddas“ erinnert an den Schluss des ersten Stückes in der vorhergehenden Pentade: dis amicum reddidi carmen docilis modorum Horati. Auch hier ist „die Ausführung eines poetischen Vorwurfs in die Form der Äusserung des Vorhabens“[2]) gekleidet (Kiessling zu III 25); „condisce modos quos reddas“ weist nur hin auf ein Lied zu Ehren des Geburtstagskindes, und das vorliegende Gedicht ist dazu gewissermassen ein Prooemium, das die Stelle jenes Liedes vertritt wie c. 6 die des Saeculargesangs. Der Einladung (quibus advoceris gaudiis 11, 14) zur Feier von Maecenas' Geburtstag an den idus des mensis secundus[3]) gesellt sich die Einladung (ad quae si properas gaudia 12, 21) zum Frühlingssymposion an Vergil;[4]) an die gleiche Stelle der vorigen Pentade ist das Frühlingslied an Torquatus gesetzt (diffugere nives). Auf das Paar, welches Wein und Lied, Freundschaft und Liebe als poetische Motive erklingen lässt,

---

(me melior cum peteret venus, grata detinuit compede Myrtale) und v. 22. 31 (disparem vites): I 33, 10 (Veneri placet impares sub iuga mittere); v. 33 (calebo femina): I 4, 19 (quo calet iuventus); auch v. 14 (quibus advoceris gaudiis): 12, 21 (ad quae si properas gaudia); v. 15 (Veneris marinae): 6, 6 (Thetidis marinae) und v. 34 f.: 6, 43 (reddidi carmen docilis modorum). Zu v. 17 vergl. Tib. IV 5, 1 f.

[1]) Vergl. 1, 29: me nec femina nec puer.

[2]) Dies indirekte Verfahren hat etwas mit der „recusatio“ verwandtes.

[3]) Ov. fast. IV 85 ff.: „sunt qui tibi mensis honorem eripuisse velint invideantque Venus. nam quia v e r aperit tunc omnia densaque cedit frigoris asperitas fetaque terra patet, aprilem memorant ab aperto tempore dictum . . . nec Veneri tempus quam v e r erat aptius ullum: vere nitent terrae, vere remissus ager . . vere monet curvas materna per aequora puppes ire nec hibernas iam timuisse minas.

[4]) Auf die Person des Adressaten, sowie auf die Stellung von c. 11 und 12, kommen wir in dem Abschnitt über die Redaction von I—IV zurück.

aber hauptsächlich die sympotische Richtung der Lyrik vertritt (11, 1 f.; 12, 13 f.), folgt ein erotisches Stück (13) mit einem Motive, welches in diesem Buche der Oden noch keine Vertretung gefunden hat. Da nämlich das Motiv der Knabenliebe des Dichters in den drei Büchern zurücktrat,[1]) hat Horaz in der neuen Sammlung dies zunächst, und zwar in zwei Stücken, aufgenommen und damit die Erotik der Trias ergänzt. Die in der Trias zahlreich genug vertretene Liebe des Dichters zu einem Mädchen wird dann in einem Stücke, und zwar nur nebenher, aufgenommen. Diesem Motiv tritt nun die Verspottung eines nicht mehr geliebten Mädchens gegenüber.[2]) Die Knabenlieder treten in unserem Buche hervor als Umrahmung der Dekade; die Mädchenlieder nehmen Anfang und Mitte der selbständigen Pentade ein, da deren Ende — das Ende des Buches — für einen anderen Ausklang reserviert bleibt. Wenn nun von c. 13 Kiessling sagt, H. habe hier noch einmal zu guter Letzt in archilochischer Weise der übermütigen Epodenlaune längst vergangener Tage die Zügel schiessen lassen, so will uns das als Herleitung des Gedichtes doch nicht genügen. Nicht sowohl in übermütiger Epodenlaune, als in bewusster Aufnahme des Motivs, welches in der Trias von I 25 und III 15 vertreten war, finden wir den Ursprung dieses Gedichtes. So tritt es mit c. 1. 10. (11) in eine Reihe: für diese Zusammenstellung spricht, dass hier in v. 21—23 wie in 1, 3 f. der vergangenen Zeit „bonae sub regno Cinarae“ gedacht wird. Nicht zufällig nahm der Dichter eine einst, d. h. in I—III, von ihm umworbene Person; er wählte Lyce, indem die Worte III 10, 10 „ne currente retro funis eat rota“, auf Umschlag hindeutend, sich zur Anknüpfung des einzuführenden Motivs darboten (vergl. auch das zweideutige „non semper“ v. 19). Im übrigen aber nahm er, variierend wie es seine Art ist, auf die Lebensumstände, mit welchen er seine

---

[1]) Sie wird bei dem Dichter gestreift II 5, 20 (vergl. auch III 19, 6. 25 f.), bei anderen I 4, 19; Thema ist sie II 9 (Mystes) und III 20 (Nearchus).

[2]) Ähnliche Aussichten hat c. 10 dem jetzt noch so jugendfrischen Ligurinus (1, 38—40) eröffnet.

poetische Figur dort umkleidet hatte,[1]) trotz der Identität des Namens keine Rücksicht, sondern blickte vielmehr auf die beiden Muster, welche die Trias für die aufzunehmende Abart der Erotik darbot.[2]) Den Schluss der aus (2 + 1) + 2 Oden zusammengesetzten dritten Pentade bildet ein Paar, das dem Schlusspaar der ersten Pentade auf das genaueste und deutlichste entspricht; c. 4 : 14 = 5 : 15. Die Oden 4 und 14[3]) sind nicht nur im Stoff, sondern auch in der Behandlungsart verschwistert. Wie des jüngeren Drusus heldenhafter Jugendmut in zwei ausgeführten Gleichnissen gemalt war (qualem qualemve, videre bella gerentem), so wird entsprechend des älteren Bruders Heldenkraft in zwei Bildern gezeichnet (spectandus in certamine Martio, qualis; sic ut); sensere quid mens posset: didicere quid marte posses. Beide Oden verbinden mit dem Lobe der Nerones das des Augustus, dem die folgenden Stücke sich allein widmen. Die Anknüpfung desselben ist dort persönlich, hier amtlich; dort werden consilia iuvenis (v. 24) und curae sagaces (v. 75) zurückgeführt auf die väterliche Erziehung, hier heisst es von Drusus v. 9 „milite tuo“ und von Tiberius v. 33 „te copias, te consilium et tuos praebente divos“. Beide Oden wenden sich zu geschichtlichen Betrachtungen. Dort stehen wir am Wendepunkt

---

[1]) Es scheint leider nicht ganz unnötig, gelegentlich wieder darauf hinzuweisen, dass die erotischen Lieder des Horaz noch mehr Conventionelles und noch weniger Reales darbieten als die anderer Augusteer (Kiessling, Phil. Unters. S. 76 f.).

[2]) Das zeigen die Reminiscenzen v. 26. 6. 9: I 25, 2. 17. 19 (hedera virente, aridas frondes); v. 4 f. 25 (cornicis: III 17, 13): III 15, 5. 16 (inter ludere virgines, nec poti vetulam faece tenus cadi) und v. 5—7: III 15, 14 (te non citharae decent), auch v. 15: III 15, 3 (famosis laboribus). Ausserdem v. 10—12: epo. 8, 3 f. (cum sit tibi dens ater et rugis vetus frontem senectus exaret).

[3]) Sie bietet in v. 4 (per titulos memoresque fastus) eine merkwürdige Reminiscenz an III 17, 4 (per memores genus omne fastus); darnach vergl. auch v. 32 (metendo stravit humum, nach dem Bilde vom Aufidus): III 17, 12 (foliis nemus et alga litus tempestas sternet). Ferner v. 25 f.: III 30, 10 f. (qua violens obstrepit Aufidus et qua Daunus regnavit); v. 41: III 8, 22 (Cantaber sera domitus catena); v. 42: I 35, 9 (te profugi Scythae) und v. 47: I 35, 29 (ultimos orbis Britannos); v. 35 f.: I 37 (v. 25: iacentem regiam).

des grossen Kampfes um die Herrschaft im Mittelmeer mit einem Rückblick auf die bedeutsame Herkunft des Volkes und einem Ausblick in die nähere Zukunft; hier überblicken wir die aetas Caesaris seit dem bedeutsamen Tage von Alexandrea (I 37) und damit die Unterwerfung des orbis terrarum universus. Vergleicht man so die beiden geschichtlichen Rückblicke des Dichters, beachtet man dazu das *mox* 14, 14 und die Steigerung, welche „plus vice simplici" v. 13 gegenüber *revictae* 4, 24 bedeutet, so ergiebt sich, dass bei der Einordnung von c. 14 in die spätere Pentade neben dem oben S. 7 f. nach Kiessling angegebenen persönlichen Grunde auch sachliche Gründe stark mitgesprochen haben.[1]) Das zweite Stück[2]) unseres Paares ergänzt den Überblick über die kriegerischen Erfolge der aetas Caesaris, den es v. 21—24 mit der üblichen Variation[3]) aufnimmt, indem es die innere Reorganisation von Volk und Reich im Hinblick auf das letzte Stück der ersten Pentade[4]) darstellt. Es kann darnach kaum zweifelhaft sein, dass die Ode gedichtet ist für den Platz, den sie in Parallele mit c. 5 neben c. 14[5]) am Ende des Ganzen

[1]) Auch dürfte c. 14 nach 4 abgefasst sein.

[2]) Über die erste Strophe von c. 15 hat H. Lucas' mehrfach erwähnte „Recusatio" S. 327 f. neues Licht verbreitet.

[3]) Danuvium: Ister, Seres: Indus (vergl. I 12, 55 f.), Persae: Medus (vergl. I 2, 22. 51), Tanain prope flumen orti: Scythes.

[4]) So gehen zurück v. 5 auf 5, 17 f.; v. 17 (custode rerum Caesare) auf 5, 2 (optume Romulae custos gentis) und v. 25—29 auf 5, 29—39. Andere Reminiscenzen v. 2 (Phoebus volentem me loqui increpuit lyra): II 10, 18 f. (cithara tacentem suscitat Musam Apollo); v. 3 (parva vela): 2, 31 (parvus); v. 10 (ordinem rectum evaganti frena licentiae iniecit): III 24, 29 (indomitam audeat refrenare licentiam); v. 17 f. (custode rerum Caesare non furor civilis aut vis exiget otium): III 14, 14—16 (exiget curas, ego nec tumultum nec mori per vim metuam tenente Caesare terras); v. 23 f.: III 29, 27 f. (Seres et regnata Cyro Bactra Tanaisque); v. 25 (et profestis lucibus et sacris): 6, 42 (festas referente luces); v. 26 (iocosi Liberi): III 21, 15 (iocoso Lyaeo); v. 31 f.: c. s. 50 (Anchisae Venerisque sanguis).

[5]) Die Worte „non edicta rumpent Julia" 15, 22 sind klar im Zusammenhang mit 14, 7 „legis expertes Latinae".

einnimmt.[1]) Wie passend das Lied von dem Segen welchen Augustus' Regiment der römischen Menschheit gespendet hat (v. 4—16) und für die Zukunft verbürgt (v. 17—24), wie schön in ihm die mit froher Zuversicht frommen Sinn und patriotisches Bewusstsein mit Ergebenheit gegen das Fürstenhaus vereinenden Schlussstrophen, wie fein zuguterletzt das Wort *canemus* diese vom Princeps gewünschte Sammlung des Liederherbstes beschliessen, bedarf keines Wortes.

Blicken wir nun noch einmal auf die oben S. 5 gegebene Tabelle, um zu prüfen, inwiefern den Dichter von I 1—12 (vergl. S. 4) bei dem Aufbau dieses Buches metrische Rücksichten geleitet haben mögen. Wir können bei der geringen Anzahl von Liedern, die anzuordnen waren, und bei der Fülle inhaltlicher Beziehungen, die bei ihrer Anordnung sich geltend gemacht haben, nicht erwarten, viel davon zu finden; wenn sich mehr fände, als man unter den Umständen noch erwarten darf, wäre dies so erstaunlich, dass es besonderer Erklärung bedürfte.

Der erste Eindruck, den wir gewinnen, ist der von der grossen rhythmischen Mannigfaltigkeit des kleinen Buches. Wie gross dieselbe in Wirklichkeit ist, tritt erst durch Vergleich mit den Büchern der Trias in volles Licht. Es enthalten nämlich:

I	bei	38	Oden	10	Strophen,[2])	
II	„	20	„	4	„	,
III	„	30	„	7	„	; dagegen
IV	„	15	„	8	„	.

Lassen wir auch das metrisch so wenig mannigfaltige Buch II ausser Betracht und vergleichen zunächst III und IV, so haben wir hier bei der Hälfte der Odenzahl doch noch eine Strophe mehr. Buch IV entbehrt nämlich des jenem eigenen ionischen Systems (III 8); dafür aber enthält es ausser dem grösseren asklepiadeischen System (IV 10 = I 11. 18) noch die Strophe Archil. III, die hier in c. 7 zum ersten und letzten Mal bei

[1]) So geht wohl auch v. 30 (Lydis remixto carmine tibiis) zurück auf 1, 23 (Berecynthia tibia mixtis carminibus).

[2]) In diesem Zusammenhange umfasst der Ausdruck ausser den eigentlichen Strophen auch die Systeme.

Horaz auftritt. Offenbar hat, wie II in c. 18 und III in c. 12 (Kiessling, Philol. Unters. S. 51), so IV in c. 7 ein ihm eigentümliches Paradestück erhalten sollen. Die Wahl einer Strophe archilochischen Charakters hängt damit zusammen, dass das Frühlingslied der Trias (I 4) denselben trägt; wenn der Dichter nicht dieselbe Strophe nimmt, während der inhaltliche Anschluss von IV 1 an I 19[1]) das Metrum der Vorlage herbeiführt, so liegt dies eben an der Absicht metrischer Variation.

Sodann vergleichen wir Buch IV mit I. Das letztgenannte hat ein ganz apartes Stück in der singulären grösseren Sapphischen Strophe von c. 8. Ferner sind ihm allein eigen Archil. I (c. 4) und Archil. II[2]) (c. 7. 28): hierfür aber wird IV entschädigt, indem es die verwandte Form Archil. III für sich erhält. Von den zehn rhythmischen Mustern, welche der Dichter am Anfang von I in Parade aufgestellt hat, nimmt IV mit seinen 15 Stücken sieben auf, in der Dekade davon sechs; III mit seinen 30 nur sechs, II mit seinen 20 nur drei. Besonders beachtenswert ist die Aufnahme von Ascl. mai. und Ascl. min. Jenes System, das die Trias in I 11 und 18 bot, erscheint hier als Schluss der ersten Dekade; dort nimmt I 11, wie sich uns unten ergeben wird, dieselbe Stelle ein. Dass dort Ascl. III als Schluss der ersten Pentade (I 6) zuerst begegnet und ebenso hier in IV 5, mag man Zufall nennen wollen; man mag es ebenso Zufall nennen, dass dort das ganz aparte und singuläre Paradestück (Sapph. mai.) an zweiter Stelle der zweiten Pentade steht (I 8) wie hier Archil. III (IV 7); aber die Aufnahme des so seltenen Ascl. mai. an der entsprechenden Stelle von IV kann unmöglich als Zufall betrachtet werden: wir sind gezwungen, zu glauben, dass das Metrum von IV 10 im Hinblick auf das entsprechende Stück von I gewählt wurde.[3]) Das Ascl. min. steht in der Trias

---

[1]) I 19 „mater saeva Cupidinum iubet me finitis animum reddere amoribus“: IV 1 „intermissa Venus diu rursus bella moves? parce, desine mater saeva Cupidinum“.

[2]) Vergl. oben S. 5 Anm. 2.

[3]) Auch inhaltlicher Zusammenhang mit I 11, 6—8 ist wahrnehmbar (spatio brevi spem reseces. fugerit invida aetas. carpe diem quam minimum credula postero).

an allererster und an allerletzter Stelle; hier steht es genau in der Mitte des Buches. Dies mag man immerhin Zufall nennen; die Thatsache, dass das so seltene Metrum überhaupt aufgenommen wird und zwar in einem Liede, in welchem der daunische Lyriker von I 1. III 30 die allgemeine Macht des Gesanges mit solcher Energie behauptet (IV 8, 13—29), ist ein deutlicher Fingerzeig für die Absicht, in verwandtem Stoff die Form auch hier vertreten sein zu lassen: auch IV 8 verdankt sein Metrum nicht dem Zufall. Bei der Herausgabe der 88 Lieder der Trias war es leicht, eine rhythmische Mustersammlung zusammenzustellen; es war nicht schwer, auch bei der weiteren Anordnung metrische Rücksichten mitsprechen zu lassen. Dass der Liederherbst durch blossen Zufall so mannigfaltige Früchte abwarf, dass eine Zusammenfügung von lauter gelegentlich entstandenen Liedern wieder eine Art von Musterkarte ergeben hätte, ist unglaublich. Den Grundstock des Buches [1]) bilden c. 6 (Sapph.), c. 4. 14 (Alc.), c. 5 (Ascl. III) und c. 2 (Sapph.), also Lieder — und zwar Gelegenheitsgedichte — in Formen, welche der Dichter in der Trias zum Teil häufig, zum Teil nicht selten gebraucht und geübt hatte. Als Augustus den Dichter, scripta eius mansura perpetuo opinatus, dazu nötigte, die Oden auf Vindelicam victoriam Tiberii Drusique privignorum suorum — die als zerstreute Blätter leicht verloren gehen konnten — „propter hoc“ in einem vierten Buche zu veröffentlichen und der Nachwelt zu erhalten, als der Dichter sich entschlossen hatte, der Anregung zu folgen, hat er bei der Abfassung mehrerer Oden, nicht erst bei der Zusammenstellung des Buches, sich von dem Prinzip rhythmischer Mannigfaltigkeit des zu schaffenden Buches leiten und dadurch das Metrum der Komplementstücke mit bestimmen lassen.

Betrachten wir nunmehr das vierte Buch für sich. Von seinen acht Formen bringt die Dekade sieben; eine Form (Ascl. II) ist für die selbständige Pentade aufgehoben (c. 13), ähnlich wie einst die Hipponakteische Strophe und das ionische System für die Bücher II und III. Die zweite Pentade für sich zeigt fünf

[1]) Von IV 12 (Ascl. III) müssen wir an dieser Stelle der Untersuchung noch absehen.

verschiedene Formen; solche Varietät ist bei I nur in der grösseren Hälfte (c. 1—22), bei II nirgends, bei III nur in c. 6—10 vorhanden. In der ersten Pentade fällt die Häufigkeit des asklepiadeischen Rhythmus auf, der Anfang, Mitte und Ende einnimmt.[1]) Ihn zeigen sieben[2]) von den fünfzehn Gedichten, die demgemäss auf die Pentaden so verteilt sind: 3+2+2 (c. 1. 3. 5; 8. 10; 12. 13). Die erste Pentade bringt zwei Strophen der Art, ebenso die dritte; dazwischen stehen in der zweiten die Systeme. Alcaeisch sind nur[3]) vier von den fünfzehn Gedichten, die demgemäss auf die Pentaden so verteilt sind: 1+1+2 (c. 4. 9. 14. 15). Dabei ist zu beachten, dass drei an vorletzter Stelle der Pentaden stehen, so dass das Metrum immer an fünfter Stelle wiederkehrt.[4]) Sapphisch sind nur[5]) drei von den fünfzehn Gedichten, die demgemäss auf die Pentaden so verteilt sind: 1+1+1 (c. 2. 6. 11). Die 4+3 alcaeischen und sapphischen Strophen dienen zur Ablösung der sieben asklepiadeischen: sieht man von dem singulären c. 7 (Archil. III) ab, so ist der — dreimal wiederholte — rhythmische Turnus

Ascl., Sapph.; Ascl., Alc.

Die alcaeische Strophe ist hierbei an sekundäre Stelle gerückt, da sie am Schluss des Buches eindrucksvoll hervortritt. Denn als Mass von c. 15 ist nicht das von c. 5 gewählt, welches schon in c. 12 wiederkehrte und damit proportionaliter genügend vertreten war; die metrische Angleichung von c. 15 an 14 entspricht auch dem ganz engen inhaltlichen Zusammenschluss. Die

---

[1]) Er tritt in I 1—6 viermal, in I 13—15. 18—21 und III 7—10 je dreimal auf, jedoch ohne Wiederholung derselben Strophe (IV 1 und 3: Ascl. I).

[2]) In der Trias 27 von 88 Gedichten, also dort nur fast ein Drittel. Die Einzelzahlen der fünf Formen des Rhythmus in der Trias und in IV sind für Ascl. mai. 2 : 1, Ascl. min. 2 : 1, Ascl. I 10 : 2, Ascl. II 6 : 1, Ascl. III 7 : 2. Auch hier ist Streben nach proportionalem Ausgleich wahrnehmbar.

[3]) In der Trias 33 (10+12+11), also erheblich mehr als ein Viertel.

[4]) Dadurch könnte die Wahl des Metrums für c. 9 mitbeeinflusst sein.

[5]) In der Trias 21 von 87 Gedichten, also fast ein Viertel.

sapphische Strophe beginnt den von c. 2—9 gebildeten Cyclus und ebenso die zweite und dritte Pentade.[1]) Unter den asklepiadeischen Formen war Ascl. I dem Dichter am geläufigsten. Was im besonderen die Wahl dieser Strophe für c. 1 betrifft, so bot die Trias mehrere Vorbilder desselben Genres, nämlich I 13. 19. III 9. 28;[2]) entscheidend war sicherlich die oben S. 18 angedeutete Beziehung zu I 19. Zweifache Vertretung dieses Metrums im Buche war proportional angemessen; dass c. 3 in demselben abgefasst ist, mag durch inhaltliche Beziehung zu III 25 nahegelegt sein.[3]) Wie nun in rhythmischer Hinsicht Anfang und Mitte der Pentade Zwillinge, Mitte und Ende Brüder sind, so sind in der zweiten, welche von der Mitte an der ersten parallel geht, Mitte und Ende verbrüdert. In der selbständigen Pentade geht dem alcaeischen Zwillingspaar ein asklepiadeisches Brüderpaar voran: denn da das Metrum von c. 12 schon in c. 5 verwendet war, ist für c. 13 Ascl. II gewählt,[4]) womit nun auch diese Strophe angemessene Vertretung findet.

Das II. Odenbuch.

An die Trias, welche nach Kiesslings Beobachtungen am Anfang des I. Buches ein ähnliches Verfahren zeigt, wie wir für das IV. Buch nachgewiesen haben, dürfen wir mit der Erwartung herantreten, in ihren weiteren Teilen wenigstens Spuren von denselben Anordnungsprinzipien zu finden. Aber das erste Buch,

---

[1]) Es ist denkbar, dass die Wahl des Metrums von c. 11 durch derartige Erwägung beeinflusst ist.

[2]) Ähnlich sind I 36 und III 19 (vergl. auch III 15).

[3]) Dort ist nach Th. Plüss (Horazstudien S. 306) der eigentliche Gegenstand der Darstellung die Erhöhung des Dichters zu einem göttlichen Sänger als Folge der Erhöhung Caesars zum Gotte (mit dieser Auffassung sind Kiesslings oben S. 13 angeführte Worte über das Absehen der Dichtung wohl vereinbar).

[4]) Möglicher Weise zugleich in Erinnerung an I 5, 9 ff. (qui semper amabilem sperat; me sacer paries indicat uvida suspendisse potenti vestimenta maris deo). Vergl. I 23. III 7.

dessen Liederzahl nicht glatt in Pentaden aufgeht, werden wir zweckmässig noch zurückstellen, um das Verfahren des Dichters und Herausgebers möglichst zuverlässig zu studieren, ehe wir an jene Schwierigkeit herantreten. So nehmen wir zunächst das zweite Buch vor, dessen Anordnung offenbar folgende ist:

1	motum ex Metello	*Alc.*	6	Septimi Gades	*Sapph.*
2	nullus argento	*Sapph.*	7	o saepe mecum	*Alc.*
3	aequam memento	*Alc.*	8	ulla si iuris	*Sapph.*
4	ne sit ancillae	*Sapph.*	9	non semper imbres	*Alc.*
5	nondum subacta	*Alc.*	10	rectius vives	*Sapph.*
11	quid bellicosus	*Alc.*	16	otium divos	*Sapph.*
12	nolis longa ferae	*Ascl. III.*	17	cur me querellis	*Alc.*
13	ille et nefasto	*Alc.*	18	non ebur nec	*Hippon.*
14	eheu fugaces	*Alc.*	19	Bacchum in remotis	*Alc.*
15	iam pauca aratro	*Alc.*	20	non usitata	*Alc.*

Im Anschluss an die Erörterung, welche den vorangehenden Abschnitt schliesst, betrachten wir dies Buch zuerst von der metrischen Seite. Vom IV. Buche kommend haben wir zunächst den Eindruck der Eintönigkeit: unser Buch hat fünf Nummern mehr, aber nur halb so viel verschiedene Strophen als jenes (vergl. oben S. 17). Indes es wäre offenbar ungerecht, wollten wir IV zum Massstab von II nehmen. Es wäre auch ein schiefer Vergleich, wenn wir hervorheben wollten, dass die ersten elf Oden von I zehn, die ersten elf von II nur zwei verschiedene Strophen zeigen. Ziehen wir vielmehr die ganzen Bücher I und III zum Vergleich heran, so erscheint II in erheblich weniger ungünstigem Lichte: in I, dem Musterbuche, verhalten sich Strophenzahl und Liederzahl wie 1:3,7; in III wie 1:4,3; in II wie 1:5. Der Unterschied zwischen I und II ist allerdings nicht ganz unbedeutend. Aber es wäre schwerlich richtig, wollten wir von einer Mangelhaftigkeit des II. Buches und einer Verlegenheit seines Schöpfers sprechen. Wie leicht wäre es ihm gewesen, auch diesem Buche Beispiele von Ascl. I[1])

[1]) Buch I und III enthalten 4 + 6 Oden dieses Masses; unter diesen hätte I 36 (et ture et fidibus iuvat placare custodes Numidae

und Ascl. II[1]) einzuverleiben! Horaz hat dies offenbar nicht gewollt; es war seine Absicht, auf die Mannigfaltigkeit von I ein Buch geruhigeren und gleichförmigeren Charakters folgen zu lassen.

Die Auffassung, dass Horaz unser Buch nicht unter dem Drucke einer Verlegenheit, sondern mit absichtsvoller Auswahl zusammengestellt hat, finden wir bestätigt, wenn wir dasselbe für sich betrachten. Dabei fällt uns sofort das Übergewicht des alcaeischen Rhythmus auf: ihn zeigen zwölf von 20 Gedichten, während nur sechs sapphisch sind; asklepiadeisch ist hier nur eine einzige Ode (12).[2]) Die Verteilung der alcaeischen und sapphischen Lieder über das Buch ist nicht gleichmässig. Wir finden hier unsere Hypothese eines dekadischen Grundschemas auch von metrischer Seite schlagend bestätigt; denn in der ersten Dekade wechseln alcaeische und sapphische Oden regelmässig ab, sodass von jeder Art fünf sind. Für die zweite Dekade sind sieben alcaeische verblieben. Zur Entschädigung für diese Gleichmässigkeit dient, dass dieser Dekade das in der ganzen Sammlung alleinstehende Kunststück der sogenannten hipponakteischen Strophe verliehen ist (c. 18); auch ihre erste Pentade erhält, ehe in c. 13—15 dreimal hinter einander alcaeischer Rhythmus wiederkehrt,[3]) durch die Asklepiadeen von c. 12 die nötige Abwechselung.

Weiteren Einblick in die Werkstatt des anordnenden Dichters gewährt die Betrachtung des Inhalts und der Widmungen. Den

---

deos qui nunc Hesperia sospes ab ultima) wohl in das Buch gepasst, in dem „o saepe mecum" steht, und III 15 (uxor pauperis Ibyci) hätte wohl für II 8 (ulla si iuris) eintreten können.

[1]) Buch I und III enthalten 4+2 Oden dieses Masses; unter diesen hätte I 23 (vitas hinnuleo) wohl für II 5 (nondum subacta) eintreten können.

[2]) Um so beachtenswerter erscheint es, dass sie auch im wesentlichen Inhalt sehr verwandt ist mit der in derselben Strophe (Ascl. III) gedichteten Ode I 6.

[3]) Das Übergewicht und die Häufung desselben in unserem Buche ist gewissermassen eine Vorbereitung für den alcaeischen Cyclus III 1—6.

alcaeischen Strophen, welche Asinius Pollio[1]) feiern, ist der Ehrenplatz am Eingang des Buches zugewiesen.[2]) Dass die Oden, welche Pollio, Sallust und Proculeius, Dellius gewidmet sind, zusammen stehen, ist Absicht: wir werden so in den Kreis der vornehmen Gönner horazischer Dichtung eingeführt. Mit c. 4. 5 folgen dann die „modi leviore plectro“ (1, 40). Die Pentade ist aus 1 + 2 + 2 Oden zusammengesetzt. Nachdem durch c. 1 — welches mehrfache Beziehungen auf das im ersten Buch die gleiche Stelle einnehmende Gedicht I 2[3]) zeigt[4]) —

[1]) Die Ode weist auf seine Geschichte der Bürgerkriege hin; damit hängt es gewiss zusammen, dass gerade in diesem Buche die Erinnerung an die Schlacht von Philippi (c. 7) Platz gefunden hat: vergl. den 2. Anhang.

[2]) Kiessling, Philol. Unters. S. 53.

[3]) Man vergleiche v. 1—5. 17—21. 30—32: I 2, 21—25 (audiet cives acuisse ferrum quo Persae melius perirent, audiet pugnas vitio parentum rara iuventus; ruentis imperi). 29 (cui dabit partes scelus expiandi Juppiter). 37—40 (satiate ludo quem iuvat clamor galeaeque leves acer et Mauri peditis voltus). 47 (nostris vitiis). 51 (neu sinas Medos equitare inultos).

[4]) Kiesslings Erörterung (Philol. Unters. S. 85) und der Eindruck, dass das vorliegende Gedicht zum Teil wie für seinen Platz geschaffen aussieht, zum Teil auf erheblich frühere Conception schliessen lässt, bringen mich zu der Überzeugung, dass es das Product einer Überarbeitung ist. Mir persönlich wird der Thatbestand durch die folgende Annahme verständlich. Die ursprüngliche Ode an Pollio (vergl. sat. I 10, 42. 85), welche vornehmlich ein Vaticinium bezw. Praeconium (vergl. Kiesslings Einleitung) seiner *historiae* war, ist um dieselbe Zeit wie I 2 entstanden, doch wohl noch vorher (vergl. die vorhergehende Anm.) und also auch vor I 12 (vergl. v. 24 „cuncta terrarum subacta praeter atrocem animum Catonis“: I 12, 35 „Catonis nobile letum“); beachtenswert ist auch die Verwandtschaft von v. 3 (ludum Fortunae) mit III 29, 49 f. (Fortuna ludum insolentem ludere pertinax). Die Bearbeitung wurde veranlasst durch die Absicht, die Pollio-Ode an den gegenwärtigen Platz zu stellen; sie hat zunächst den Schluss betroffen und jedenfalls ist die letzte Strophe, die auf c. 4. 5 hinweist, ihr Product: vergl. III 3, 69 ff. „non hoc iocosae conveniet lyrae, quo Musa tendis? desine pervicax magna modis tenuare parvis“; I 5, 3 „grato Pyrrha sub antro“ und I 32, 1 „si quid sub umbra lusimus tecum, barbite“; II 13, 27 „te sonantem aureo Alcaee plectro dura belli“. Die Worte „ne retractes munera Neniae“ (v. 38) wollen be-

das Buch gewissermassen dem Namen Pollios[1]) gewidmet ist,[2]) stehen die Oden 2. 3 auch wegen ihres bedeutsamen Inhalts den anderen voran: der Chrie über denjenigen Satz der stoischen Ethik, der dem Eklektiker Horaz am meisten zusagte, stellt er seine eigene aristippische Lebensweisheit gegenüber.[3]) Diesem philosophisch gerichteten Odenpaar, das im Sinne des Dichters gewiss nicht zu lusus leviore plectro gehört, folgt nun ein erotisch gerichtetes (4. 5). So läuft die Pentade geschlossen ab: eben weil c. 1—5 zusammengehören, war es nicht nötig, „ne sit ancillae“ und „nondum subacta“ unmittelbar auf 1, 37—40 folgen zu lassen; es genügte, wenn jene Aufforderung innerhalb des Teiles, zu dem sie gehörte, Erfüllung fand. Auch das erotische

zogen werden auf die Verse 1—29. 37. 47 der vorhergehenden parallelen Ode I 2. Zur Zeit dieser Bearbeitung waren die *historiae* längst publiziert und ihr Verfasser war zur Tragödie zurückgekehrt: darum wurde — „mit deutlicher Anspielung auf Vergils Compliment“ ecl. 8, 10 (sola Sophocleo tua carmina digna cothurno) — die dritte Strophe eingeschaltet.

1) V. 17 ff. sind ein directes litterarisches Compliment; häufiger sind auch bei Horaz indirecte, wie uns eines der comm. Cruq. zu epi. I 16, 27 bezeugt. „Derartige Reflexe . . . werden die Zeitgenossen gewiss noch manche haben wahrnehmen können“ (Kiessling, Philol. Unters. S. 87; vergl. E. Norden, Hermes 1893 S. 515. 521); darauf, dass auch wir bei lebendiger Kenntnis der uns erhaltenen augusteischen Litteratur bedeutend mehr von bewussten Anspielungen und unbewussten Reminiscenzen noch wahrnehmen können, als man vielfach weiss und glaubt, habe ich schon mehrmals hingewiesen (A. T. S. 406; Wochenschr. für klass. Phil. 1898, Sp. 222; Comp. Verg. S. 12 mit Anm. 2). Vergl. G. Friedrich S. 43. 48. 215 f.

2) Es hängt vielleicht damit zusammen, dass gerade in diesem Buche der Princeps zurücktritt; er wird nur 9, 19 und 12, 10 erwähnt (in jeder Dekade einmal). Vergl. S. 24 Anm. 1.

3) So Kiessling, vergl. aber G. Friedrich S. 151; im einzelnen ist die Beziehung von 3, 19 (exstructis in altum divitiis potietur heres) zu 2, 24 (ingentes oculo irretorto spectat acervos) zu beachten. Worte und Gedanken von 3, 4. 21 ff. berühren sich mit I 28, 6—16. 20 (morituro: occidit et . . . omnes una manet nox et calcanda semel via leti; nullum saeva caput Proserpina fugit). Ferner vergl. 3, 6—12: epo. 2, 23—27; 3, 13 f. (nimium breves — „breve lilium“ I 36, 16 — flores ferre iube rosae): I 38, 4 (mitte sectari rosa quo locorum sera moretur).

Paar[1]) variiert das Grundmotiv: den pseudonymen[2]) Xanthias, der in Phyllis verliebt ist, fordert Horaz auf, sich unbedenklich der Liebe hinzugeben und ihn nicht als Nebenbuhler zu betrachten; den unverkennbaren[3]) Anonymus, der in Lalage verliebt ist, fordert er auf, vorläufig von dieser Liebe abzulassen und sich einstweilen mit anderen Liebchen oder — so wird gelegentlich das Motiv der Knabenliebe eingeführt — mit dem mädchenhaften Gyges zu trösten.[4]) So illustriert das Paar den

---

[1]) Im einzelnen ist die Beziehung von 5, 14 f. (currit ferox aetas, et quos tibi — nach überschrittener ἀκμή — dempserit annos) zu 4, 23 f. (fuge suspicari cuius octavum trepidavit aetas claudere lustrum) zu beachten.

[2]) Die Ode macht — auch durch den Mangel von Anklängen — den Eindruck einer frischen Schöpfung, den gerade die Erotica des Horaz nicht hervorzurufen pflegen; sie ist ein wirkliches Gelegenheitsgedicht. Die litterarischen Cirkel der Zeit werden gewusst haben, welcher sodalis nach Pollio, Sallust und Dellius wegen seiner flava Phyllis als Xanthias Phoceus (vergl. Kiessling zu I 27, 10) angesprochen wurde: sicher nicht der iatralipta, welchen der Verfasser der Überschrift als Träger des Namens aufgespürt hat.

[3]) Der Leser muss ja c. I 22 bereits kennen, das im Verhältnis zu unserer Ode gewissermassen als Liebeserklärung erscheint. Vergl. die oben (Anm. 1) angegebene Beziehung.

[4]) Der Gedankengang von v. 17 an erinnert an epo. 11, 24 ff. (amor Lycisci me tenet unde expedire queant . . . alius ardor aut puellae candidae aut teretis pueri longam renodantis comam). In der Vergleichung des Mädchens mit einer unbändigen Färse (v. 1—9. 13—16) zeigt die Ode Verwandtschaft mit dem anakreontischen Liede „vitas hinnuleo me similis Chloe, tandem desine matrem tempestiva sequi viro“ (hier 5, 16 „dilecta quantum non P h o l o e — vergl. I 33 — f u g a x, non Chloris albo umero nitens“ — vergl. III 15 „non si quid Pholoen satis et te Chlori decet“ —: man sieht, wie der Dichter mit diesen scheinbaren nomina propria nach Belieben bezw. nach metrischer Bequemlichkeit umspringt); merkwürdig ist, dass dem verwandten Chloeliede gerade jene Lalageode vorangeht (I 22. 23). In jenen Vergleich eingeschoben (aber noch nicht mit ihm contaminiert: vergl. unten zu III 11, 11 f.) ist der mit einer unreifen Traube (v. 9—12); die Zusammenstellung weist auf Theokrits μόσχω γαυροτέρα, φιαρωτέρα ὄμφακος ὠμᾶς zurück. — Wenn man erwägt, dass in unserer Ode die Worte von v. 14 (quos tibi dempserit annos) ohne die vorangehende Notiz über die ἀκμή des Dichters (4, 23 f.) kaum recht verständlich wären und die Worte von v. 21 ff.

Wechsel, den die Worte „cantamus vacui[1]) sive quid urimur" I 6, 19 erstmalig bekundet haben. Wenden wir demzufolge den Blick zurück zu der metrischen und inhaltlichen Mustersammlung des I. Buches, so erkennen wir leicht einen Parallelismus der vertretenen Motive: fremde Liebe behandelt der Dichter in I 8,[2]) die eigene wird darauf durch I 11 (Leuconoe) vertreten; das Motiv der Knabenliebe wird berührt in I 4, 19 (nec tenerum Lycidan mirabere quo calet iuventus nunc omnis); es fehlt dem II. Buche also nur noch ein Gegenstück zu c. I 5, der Lossagung des Dichters von früherer Liebe.

Die neue Pentade bringt ein neues Grundmotiv; sie beginnt mit einem Paar[3]) von Liedern der Freundschaft (6. 7). Der junge Freund Septimius[4]) will, um den melancholischen Dichter aufzurütteln, ihn mitnehmen[5]) auf einer Fahrt in die weite Welt

---

(Gyges quem si puellarum insereres choro, sagaces hospites mire falleret) auf I 8, 13 ff. (quid latet Sybaris ut filium dicunt Thetidis ne virilis cultus proriperet) zurückzuweisen scheinen, dass endlich auch II 8, 21 (te suis matres metuunt iuvencis) durch v. 6 unserer vorhergehenden Ode (tuae iuvencae) Klarheit zu erhalten scheint, so möchte man für möglich halten, dass II 5 nicht ohne Rücksicht auf den gegenwärtigen Platz im Buche abgefasst und dadurch auch das Metrum der Ode bestimmt wäre.

[1]) Das Motiv *vacui* wird in II durch 4, 22 (integer laudo: fuge suspicari) zunächst gelegentlich eingeführt.

[2]) Das Gedicht zeichnet unter dem Pseudonym Sybaris einen von der Hetäre Lydia geliebten und ganz in Beschlag genommenen vornehmen römischen Jüngling; Xanthias-Phyllis ist gewissermassen die Umkehrung des Verhältnisses Lydia-Sybaris.

[3]) Im einzelnen ist die Beziehung von 6, 7 f. auf 7, 1 f. 9 f. zu beachten: vergl. den 2. Anhang.

[4]) Nach dem, was die erste Strophe über Streben und Pläne des Angeredeten erschliessen lässt, zweifeln wir nicht an seiner Identität mit dem Septimius, der a. 733 durch Horaz' Empfehlung sich Aufnahme in die militärische Suite des Tiberius zur Heerfahrt nach Armenien verschaffte (epi. I 9).

[5]) Auf den Vorschlag, der ihm eine Wiederaufnahme des — nach Septimius' Auffassung also noch nicht endgiltig abgeschlossenen — unsteten Lebens und Wesens bedeutet, antwortet der Dichter, welcher sich als senescens fühlt, mit dem Wunsche „Tibur sit meae sedes senectae, sit modus maris (v. 3) et viarum (v. 1) militiaeque (v. 2)":

oder in einen frischen fröhlichen Krieg:[1]) der alte Commilitone, der von Kriegsfahrten durch die weite Welt zurückkehrt, findet den Dichter als behäbigen und urfidelen Philister daheim. Dort, von Gedanken an Alter und Tod angekränkelt, wünscht der Dichter, da ihm eine sedes senectae nicht beschieden zu sein scheint, in des Freundes Armen zu sterben: hier, in behaglichen Umständen, will er, frisch wie in der Jugend (v. 6—8), bei tollem Freudengelage in den Armen des Freundes das Leben geniessen. Dort „aditure mecum Syrtes ubi aestuat unda; sit modus lasso maris et viarum militiaeque": hier „te unda fretis tulit aestuosis,[2]) longa[3]) fessum militia latus depone". Nicht minder greifbar als die Absichtlichkeit der Zusammenordnung[4]) der beiden Gedichte[5])

---

cum senex sim et lassus, placidae senectutis quiete finire labores atque terminare potius quaero quam tecum repetere intermissos (zur Construction ist I 36, 11 f. zu vergleichen: neu modus amphorae neu sit requies pedum; anderweitige Belege giebt G. Friedrich S. 25). Der Begriff *modus* ist in der Antwort nicht nur passend, sondern sogar kaum entbehrlich. Wer die Beziehung der zweiten Strophe zur ersten beachtet, ist davor bewahrt, aus „sit modus" schliessen zu wollen, dass labores maris viarum militiae bis zu dem Augenblick der Abfassung des Gedichtes actuell angedauert haben müssten.

[1]) Das rechte Verständnis der ganzen Ode verdanken wir den „Horazstudien" von Th. Plüss (S. 140. 147—150), nach denen G. Friedrichs Aufsatz (S. 24 ff. 59 ff.) in mehreren Punkten, vor allem in der Erklärung von „parcae prohibent" (v. 9), einen Rückschritt bezeichnet.

[2]) Vergl. I 22, 5: sive per Syrtes iter aestuosas facturus.

[3]) Nicht zeitlich zu verstehen, sondern von den longae viae (Tib. I 1, 26; 9, 16).

[4]) Vergl. auch 6, 24 „vatis amici": 7, 19 „sub lauru mea."

[5]) Was die Zeit ihrer Abfassung betrifft, so haben wir für c. 6 einen terminus ante quem an III 5, 55 f. „tendens Venafranos in agros aut Lacedaemonium Tarentum"; denn treffend bemerkt Kiessling zu den Worten, jene — 727/28 anzusetzende — Ode sei in der frischen Erinnerung an II 6, 11—16 gedichtet. Wenn man unsere Ode zeitlich vor den Besitz des Sabinergutes hinaufrücken wollte, von dem Horaz sich nicht weggesehnt haben könne (so Nauck-Weissenfels), so hat man wohl das Wesen der römischen Villeggiatur nicht ganz richtig aufgefasst; es handelt sich hier um festen Wohnsitz (v. 17 f.: ver ubi longum tepidasque praebet Juppiter brumas) an Stelle Roms (vergl. epi. I 7, 44 f.: mihi iam non regia Roma sed vacuum Tibur

ist die ihrer Anordnung[1]) und Einordnung.[2]) Parallelismus mit Gedanken, die in der Mustersammlung vertreten sind, ist auch hier wahrnehmbar, wenn man II 6 mit I 7 vergleicht; dort Tibur als die — vor all den vielbesuchten und vielgepriesenen Orten der Ferne (vergl. epi. I 11) — schönste Stätte eines nach dem Vorbilde des Teucer sorgenfreien Lebensgenusses (v. 17 f.: finire memento vitae labores) für den Dichter und Plancus: hier —

---

placet aut imbelle Tarentum). Dagegen unterstützen mehrere Gründe eine möglichst späte Ansetzung der Ode (728): die Selbstbezeichnung als vates, das Gefühl des Altseins und die Todesgedanken, die Widmung an den jungen Septimius von epi. I 9, die Übereinstimmung mit epi. I 7. Nicht allzu lange vor c. 6 scheint c. 7 verfasst zu sein (nach Kiessling frühestens 725).

[1]) Das erste Stück der Pentade, das auch inhaltlich hervorragt (die Pompejusode hat mehrere ihresgleichen), richtet sich an den, von welchem Augustus als „Septimio nostro" schreibt; er tritt in eine Linie mit Sallustius und Dellius.

[2]) Sehen wir von dem eingeschalteten erotischen Paar ab, so schliesst sich „Septimi Gades aditure" an die schwermütigen Gedanken von 3, 4. 15 ff. (moriture Delli; „dum aetas et sororum fila trium patiuntur atra": 6, 9 „sedes senectae, unde si parcae prohibent iniquae"; serius ocius sors exitura) an, während 7, 19—25 wie ein Beispiel für das Programm von 3, 6—14 erscheint. In das dritte Buch konnte c. 6 nicht genommen werden, weil es dem Leser der Trias die Grundlage zum Verständnis von III 5, 55 bieten muss (s. oben); und ebenso konnte es c. 7 nicht wegen seiner Beziehung zu III 4 (s. den 2. Anhang). Im einzelnen erinnert sich ferner der Leser von c. 6, wie ihn Horaz haben will, bei v. 1 „Gades aditure" an 2, 10 „remotis Gadibus"; („Cantabrum indoctum iuga ferre nostra" bereitet ihn vor auf 11, 1 „quid bellicosus Cantaber cogitet remittas quaerere"); bei v. 3 „aditure mecum barbaras Syrtes ubi Maura aestuat unda" an I 22, 5 (der Dichter denkt ja an sich selbst bei den Worten „integer vitae non eget Mauris iaculis sive per Syrtes iter aestuosas facturus"), bei v. 5 „Tibur Argeo positum colono" an I 18, 2 mit dem Namen des Gemeinten (circa mite solum Tiburis et moenia Catili); bei v. 6 (senectae) an 4, 23 (octavum trepidavit aetas condere lustrum); bei den Worten „Tibur sit meae sedes utinam senectae" an die begeisterte Schilderung der Schönheit des Ortes in I 7 (eben weil der Dichter in dieser „sicher nicht vor 725" gedichteten Ode seine Vorliebe für Tibur durch die Schilderung begründet hatte, hat er in unserer nicht allzu lange nachher gedichteten Ode nur den Namen genannt — und ihm in Erinnerung an I 18, in Parallele zu v. 11 f.

anstatt des fernen Gades — Tibur als ersehnte Ruhestätte des Alters (sit modus lasso) und Tarent als schönste Stätte der Grabesruhe.

Wie in der ersten Pentade nach der Philosophie, tritt in der zweiten nach der Freundschaft die Erotik wieder auf; der Werbung um die spröde Lalage folgt die Abweisung der koketten Barine (c. 8): so erhält auch I 5 in unserer Dekade ein Gegenstück.[1]) Wie hier das — in der ersten Pentade bei fremder

---

„regnata Laconi rura Phalanto" hinzugesetzt „Argeo positum colono" — während er Tarents Vorzüge noch ausführlich beschreiben musste); bei den Worten „sit modus lasso maris" und dem Wunsche des Dichters, in dem heimatlichen Tarentum (vergl. G. Friedrich S. 61 f.) von dem Freunde bestattet zu werden, an I 28 (s. den 2. Anhang). — Inbetreff der Einordnung von c. 7 ist zu dem Gesagten nicht viel hinzuzufügen. Wegen v. 13 f. (me per hostes Mercurius denso sustulit aere; vergl. I 10, 13—16) musste das Gedicht vor 17, 29 (Mercurialium custos virorum) stehen. Die Begrüssung des heimgekehrten Pompeius ist einem anderen Buche zugeteilt als die des Numida Hesperia sospes ab ultima (I 36); die Worte „dulce mihi furere est" einem anderen als „insanire iuvat" (III 19, 18; vergl. IV 12, 28: dulce est desipere in loco). Die letzte Strophe erinnert an I 27, wo der Dichter ebenfalls als magister bibendi beim thrakisch wilden Gelage auftritt (vergl. I 4, 18).

[1]) Im einzelnen sind zu vergleichen v. 11—13 jener Ode (nescius aurae fallacis; miseri quibus nites) mit v. 6. 24 unserer (enitescis; tua ne retardet aura maritos). Denn auch an unserer Stelle beruht der Ausdruck *aura* auf dem Vergleich des Liebeslebens mit der Seefahrt; „tua aura" ist der Curs, den Barine das Schiff der Liebhaber fahren lässt (die Fahrt, der Verkehr mit dir): die Gattinnen der aus dem Hafen der Ehe wieder ausgelaufenen Männer metuunt, ne tua aura invido flatu maritos distineat a domo uxoribusque. Wenn und wo von einem *odor* die Rede oder ein *olens* genannt ist, kann *aura* die bewegte Luft als Trägerin und Überbringerin des angegebenen Duftes, also die damit geschwängerte Luft, welche von dem *olens* zum *olfaciens* streicht, bezeichnen. Diese Voraussetzung ist an den Stellen, mit welchen G. Friedrich S. 121 Kiesslings Erklärung zu widerlegen versucht, ausnahmslos erfüllt: Lucr. de r. n. II 846 ff. „mittat naribus auram"; IV 1167 ff. „offenderit aura"; Verg. georg. III 251 „(equarum) odor (equorum naribus) notas attulit auras"; vergl. ferner georg. IV 417 „liquidum ambrosiae diffundit odorem, quo totum nati corpus perduxit: at illi dulcis spiravit crinibus aura". Ebenso erklärt sich die weitere Übertragung auf ein Objekt des Gesichtssinnes,

Liebe (4, 22) gelegentlich eingeführte — Motiv *vacui* zur selbständigen Ausführung kommt,[1]) so bildet das — dort (5, 20 ff.) bei dem Dichter angedeutete — Motiv der Knabenliebe in Beziehung auf einen anderen den Untergrund der folgenden Ode: c. 8. 9 (Horaz-Barine, Valgius-Mystes) sind ein Paar wie c. 4. 5 (Xanthias-Phyllis, Horaz-Lalage-Gyges), nur mit Umkehrung der Reihenfolge von fremder und eigener Liebe. Der ursprüngliche und hauptsächliche Zweck von c. 9 ist freilich nicht die Darstellung der Liebe des Freundes zum schönen Mystes;[2]) Gegenstand der Dichtung des Horaz sind vielmehr die erotischen

---

welche Vergil Aen. VI 204 gewagt hat (unde auri per ramos aura refulsit). Wir dürfen das Wort *aura* dort mit Duft, hier mit Lichtstrahl übersetzen, aber nicht ohne weiteres sagen: *aura* = *odor* bezw. = *splendor* (so Servius). An unserer Stelle, wo jene Voraussetzung nicht zutrifft, erhält die Grundbedeutung von *aura* ihre spezielle Bestimmung durch *retardet*, welches vor ihm als Praedicat steht; nicht aber durch die zufällige Thatsache, dass an einer Vergilstelle, wo *retardare* (mit ganz anderen Subjekten!) nach *auras* gebraucht ist, dieses Wort von dem dort dabeistehenden *odor attulit* nüanciert wird. Ohne Anhalt im Text — soviel ich sehe — erinnert Friedrich an Parfums als „Requisiten von ces dames", wie er sich ausdrückt, — den allgemeinen odor femineus müssten ja freilich auch die „miserae nuper virgines nuptae" haben! — unter Hinweis auf Prop. I 2; wir möchten, um die, durch Kiesslings Erklärung ihre feine Eigenart behaltende Verbindung „aura retardat" ganz im Sinne unseres Dichters zu verstehen, lieber vergleichen, was er sonst von *aura* ähnliches aussagt: III 11, 49 „quo te rapiunt aurae"; III 29, 64 „me per Aegeos tumultus aura feret"; epi. I 18, 88 „ne mutata retrorsum te ferat aura".

[1]) Die Zusammenstellung „Venus ipsa, nymphae, ferus Cupido" 8, 13 f. scheint auf I 30, 5 f. zurückzugehen; v. 17 „pubes tibi crescit omnis" erinnert an I 25, 17 (die Ode ist unserer im Stoff verwandt, im Versmass gleich); der Ausdruck „te suis matres metuunt iuvencis" deutet auf zeitlichen Zusammenhang mit II 5, 6 (vergl. oben S. 26 Anm. 4 am E.). Der Name Barine erinnert an den Sybaris von I 8.

[2]) Nach den historischen Anspielungen darf man 9, 21—24 als einen Nachklang von I·2, 51 betrachten (neu sinas Medos equitare); dagegen scheint der für 9, 10 gewählte Ausdruck (Mysten ademptum) in der „729 oder bald darauf" gedichteten Xanthiasode (4, 10: ademptus Hector) nachzuklingen: vergl. A. T. S. 247 Anm.

Elegien (v. 9 flebilibus modis, v. 11 amores, v. 17 mollium querellarum) des Valgius. Nahe verwandt mit unserer Valgius-Ode (besonders mit v. 9—18) ist die — einem anderen Buche zugeteilte — an seinen und des Horaz' Freund [1]) Albius Tibullus, den Verfasser von „miserabiles elegi," I 33. [2]) Beide Oden sind — ebenso wie ursprünglich II 1: s. oben S. 24 Anm. 4 — litterarische Gedichte, so zu sagen „Anzeigen". [3]) Es ist gleich unzutreffend, wenn man, unsern Lyriker zum Prediger machend, dort Ausdrücke der Missbilligung findet, und wenn man hier sagt: Horaz weise den Valgius zurecht, oder er tröste ihn. Die Sätze „ne doleas neu decantes" und „desine tandem" sind nur die Formel, durch welche der Lyriker das Praeconium ihrer litterarischen Producte in den Kreis seiner Dichtung, die Darstellung eigener Empfindungen, hineinzwängt. Von ähnlichem Gesichtspunkt ist 9, 19 *cantemus* zu betrachten. Es ist mit dieser Aufforderung, [4]) nach Abschluss und Herausgabe der Elegien zu anderen Stoffen [5]) zu greifen, nicht anders als mit der Annahme unseres Dichters (epi. I 4), dass Tibull sich nach Publikation seiner Elegienbücher dramatischer Dichtung oder philosophischen Episteln zuwende. [6]) In beiden Fällen liegt schwerlich eine grundlose Annahme vor, sondern Horaz spricht (vergl. oben S. 24 f. zu II 1, 9—12) die Absichten jener Dichter aus, [7]) in ähnlicher Weise wie er nach G. Friedrich (S. 151) in II 2. 3 des Sallustius und Dellius eigene praktische Lebensphilosophie vorträgt.

---

[1]) S. A. T. S. 246 f. Anm.

[2]) Während Valgius hier in der ersten Dekade — neben Pollio — angemessenen Platz gefunden hat, scheint Tibull, der Horaz so nahe stand (epi. I 4), im ersten Buche ungebührlich zurückgesetzt zu sein; ob dies wirklich der Fall ist, werden wir in der Analyse jenes Buches sehen.

[3]) Wer sich eine lebendige Vorstellung von den litterarischen Koterien der augusteischen Zeit verschafft hat, findet: tout comme chez nous.

[4]) Zum Zweck einer gelegentlichen Verbeugung vor dem Princeps, nicht in ernstlichem Vorsatz, lässt Horaz dieselbe für sich mit gelten.

[5]) Vergl. (Tib.) IV 1, 180 „Valgius: aeterno propior non alter Homero."

[6]) Vergl. A. T. S. 397 ff.

[7]) Es ist gewissermassen ein Vaticinium ihrer weiteren Producte.

Aus 2 + 2 + 1 Gedichten zusammengesetzt, lässt unsere Pentade zuletzt durch die „Chrie über den Satz μηδὲν ἄγαν“ auch das philosophische Element vertreten sein, welches die erste Pentade nach dem Widmungsgedichte zunächst brachte (c. 2. 3): so läuft die Dekade in sich geschlossen ab. Dabei ist zu beachten, dass c. 10 dem Bruder des Proculeius von c. 2 (und Schwager des Maecenas) gewidmet ist. Da der — mit 3, 1 ff. (aequam memento rebus in arduis servare mentem, non secus in bonis) verwandte — Gedanke von v. 13 (sperat infestis, metuit secundis) durch den Hinweis auf den Wechsel alles Irdischen begründet wird (v. 15—17), fehlt es auch nicht an inhaltlicher Beziehung zwischen unserer Ode und der vorhergehenden (9, 1—8).[1])

Am Anfang der zweiten Dekade predigt Horaz das A und O seiner Lebensweisheit „wie wenig gehört doch zum wahren Lebensgenuss“. Die Ode ist dem Quinctius Hirpinus gewidmet, doch wohl demselben, den Horaz in der — ebenfalls an hervorragendem Platze stehenden[2]) — Epistel I 16 *Quincti* anredet und *optime*[3]) nennt. In beiden Beziehungen ist sie also für ihren Platz wohl geeignet. Richten wir vollends unseren Blick weiter auf das folgende Stück „nolis longa ferae bella Numantiae mollibus aptari citharae modis, tuque pedestribus dices historiis proelia Caesaris Maecenas melius“, so erkennen wir: „quid Cantaber et Scythes cogitet, remittas quaerere; cur non dum licet potamus; quis eliciet Lyden“ bildet den Hintergrund und die Vorbereitung der „recusatio“. Die Dekade, die eben einen Teil für sich bildet, kann nicht mit dem Maecenasliede[4]) anheben,

---

[1]) Vergl. auch 10, 19 (neque semper arcum tendit Apollo) mit 8, 15 (Cupido semper ardentes acuens sagittas).

[2]) S. A. T. S. 319 f.

[3]) Mit diesem Beiworte ist er sehr sparsam; er gebraucht es ausserdem nur noch fünfmal (viermal in sat. I!). Warum es hier in anderem Sinne gewählt sein sollte als — um von sat. I 4, 105 (pater optimus; vergl. sat. II 1, 12) abzusehen — sat. I 5, 27 (Maecenas optimus atque Cocceius); 6, 54 (optimus Vergilius); 10, 82 (Octavius optimus atque Fuscus), wüsste ich nicht. Vergl. v. 25 und 17 f. der Epistel (esse quod audis: iactamus iam pridem omnis te Roma beatum).

[4]) Die Rücksicht auf die Person des Adressaten ist ja nur eines

weil diesem in ihr molles citharae modi vorangegangen sein müssen: II 11. 12 als Anfang der zweiten Hälfte unseres Buches sind nach demselben Verfahren angeordnet, das wir S. 6 in der Dekade des IV. Buches an c. 1. 2 beobachtet haben.[1] Diesem Verhältnis entspricht es, dass c. 11 durch die Fülle von Beziehungen[2])

---

von den Motiven, die bei der Anordnung der Oden concurrierten; im vorliegenden Falle wurden die inhaltlichen Erwägungen durch metrische unterstützt (oben S. 23).

[1]) In derselben Weise hat die Begründung, welche die recusatio an Agrippa (I 6) in der letzten Strophe erhält, durch Voransetzung der Pyrrhaode (I 5) Rückhalt bekommen. Auf die zwiefache Verwandtschaft unserer recusatio mit I 6 wiesen wir schon S. 23 Anm. 2 hin; die übrigen Beziehungen unserer Ode sind bedeutungslos (v. 5: I 18, 8 „Centaurea cum Lapithis rixa super mero debellata"; v. 19 f.: I 21 „Dianam tenerae dicite virgines"; v. 23 f.: I 29, 1. 15 „beatis nunc Arabum invides gazis; tu mutare tendis").

[2]) Man vergleiche v. 1 „quid bellicosus Cantaber cogitet" einerseits mit 6, 2 „Cantabrum indoctum iuga ferre nostra" (am Anfang des ersten Stücks der vorhergehenden Pentade), andererseits mit 12, 1 „longa ferae bella Numantiae"; „quid Scythes cogitet": 9, 23; v. 7 f.: 4, 22—24; v. 9 f. (non semper): 9, 1 ff. (non semper) und 10, 15 f.; die Beziehungen von v. 13—20 zu 3, 6—16 und 7, 6—8. 19—25 möge die folgende Tabelle eindringlich veranschaulichen:

3.	7.	11.
in gramine reclinatum; quo pinus ingens albaque populus umbram consociare amant?	latus depone sub lauru mea	cur non sub alta vel platano vel hac pinu iacentes?
nimium breves flores amoenae ferre iube rosae	coronatus nitentes malobathro capillos	rosa canos odorati capillos
dum aetas et sororum fila patiuntur		dum licet
	malobathro Syrio	Assyriaque nardo
huc vina et unguenta ferre iube	nec parce cadis, funde unguenta	cur non potamus uncti
	quis deproperare curat	quis puer ocius
interiore nota Falerni	oblivioso Massico ciboria exple	ardentis Falerni pocula
quid laborat lympha trepidare rivo?		quis restinguet praetereunte lympha?

den Eindruck macht, für seine Stelle geschaffen zu sein; die Menge

---

Offenbar schwebt der Phantasie des Dichters (wir haben ein künstlerisches Gemälde, nicht eine banausische Photographie von Teilnehmern an einem concreten Picknick vor uns!) in c. 11 dieselbe Örtlichkeit vor wie in c. 3 (also nicht ein städtischer Park des Quinctius, wie Friedrich S. 2 annehmen will); welche dies ist, kann nicht zweifelhaft sein, wenn man ausser III 22, 5 (imminens villae pinus) die — gerade an unsern Quinctius gerichtete — Epistel vergleicht, wo Horaz von „fundus meus" berichtet: „si quercus et ilex multa dominum iuvet umbra; fons etiam rivo dare nomen idoneus ut nec frigidior Thracam nec purior ambiat Hebrus infirmo capiti fluit utilis, utilis alvo: hae latebrae dulces et, iam si credis, amoenae" (epi. I 16, 9—15). In pedantisch-nüchtern erfasster Wirklichkeit würde an solchem Orte der Page freilich vergebens laufen, ut devium scortum eliceret domo Lyden; denn die — an sich ganz unbedenkliche — Annahme von Th. Plüss (Horazstudien S. 168), der Dichter stelle sich — ähnlich wie III 28 — eine Lyde (nicht die Lyde, deren „Lebenslauf" G. Friedrich, in abgethane Fehler zurückfallend, S. 1 Anm. zu reconstruieren vermeint) als in dem Hause des Landguts weilend vor, findet in dem Wortlaut von v. 21 f. meines Erachtens nicht genügenden Anhalt. Die Einführung einer Lyde war, wie c. 3 beweist, nicht notwendig; aber sie passt sachlich so gut zu dem Gedanken unserer Ode, dass ihretwegen unsern Lyriker zu tadeln nichts anderes heisst als der poetischen Phantasie den Hemmschuh historischer bezw. topographischer Akribie anlegen zu wollen. Aber allerdings ist ihre Einführung nicht durch den Gedanken an jene Örtlichkeit mitangeregt, sie ist anderen Ursprungs. Irre ich nicht, so hat unsere leyerkundige Lyde mit ihrem einfach schönen Haarschmuck es dem beabsichtigten Parallelismus mit der folgenden Ode (v. 13 dulces Licymniae cantus; v. 23 crine Licymniae) zu verdanken, dass sie hier bemüht wird. Dafür muss sie sich freilich andererseits gefallen lassen, im Gegensatz zur „domina Licymnia" als „scortum Lyde" bezeichnet zu werden: dadurch wird auch dem Nichteingeweihten zur Genüge angedeutet, dass *domina*, der — so zu sagen — terminus technicus der Elegiker (A. T. S. 33. 69), hier (vergl. kurz vorher 8, 19: nec priores impiae tectum dominae relinquunt) Ehrenname einer Hausherrin ist, dass unter dem Pseudonym *Licymnia* hier nicht etwa ein gemeinsames Liebchen von jenem Schlage, sondern eine Dame verstanden werden soll. Zur richtigen Auffassung von Sinn und Ton, den die Ausdrücke „devium scortum" in ihrem Zusammenhang haben, hat Th. Plüss S. 163 ff. angeleitet; doch möchte ich *devium* etwas anders erklären. Devium est, quod obviam non est; obvium autem est, quod ultro ita se offert, ut paratum atque promptum sit (= ungesucht zur Hand, gefällig ent-

sachlicher und wörtlicher Reminiscenzen[1]) ist dazu angethan, diesen Eindruck zu bestätigen.[2]) Wir dürfen glauben, den Sinn des anordnenden Dichters zu treffen, wenn wir c. 11. 12 als ein Paar[3]) näher zusammenfassen. Auch die Stellung dieses Paares im Buche ist wohl berechnet: nach 11, 1—4

gegenkommend). Lyde igitur devium scortum dicitur, quandoquidem domo elicienda atque huc arcessenda est, non ilico praesto est sicut sunt haec pinus hic praeteriens lympha cetera. Man vergleiche Tac. ann. II 2 „prompti aditus, obvia comitas" (Nipperdey zu ann. XVI 2 „obvias opes deferre deos": entgegenkommende, d. h. sich anbietende, zu ihrer Benutzung auffordernde, ungesuchte); Plin. epi. I 10, 2 „amari ab eo laboravi, etsi non erat laborandum: est enim obvius et expositus plenusque humanitate quam praecipit" und epi. V 6, 42 „si nihil inductum et quasi devium loquimur"; Gellius III 14, 12 „cum obvium proximumque esset dicere". Also ist „devium scortum": das verdammte Mädchen, das wieder (noch) nicht da ist.

1) Im allgemeinen ist zu vergleichen die Einladung an Maecenas III 29, 1—5. 9. 13—16 (sine aulaeis et ostro). 26—28 (quid regnata Cyro Bactra parent Tanaisque discors). 31 f. (si mortalis trepidat: Plüss S. 156); im einzelnen v. 8: III 21, 4 (seu facilem testa somnum geris); v. 16: epo. 13, 4 f. 8—10 (nunc et Achaemenio perfundi nardo iuvat); v. 17 f. (dissipat Euhius curas edaces): I 18, 4. 9 (mordaces diffugiunt sollicitudines; Euhius); v. 8 (canitie) und 21—24 (quis eliciet domo Lyden? dic cum lyra maturet comam religata in nodum): III 14, 21—25 (dic argutae properet Neaerae nodo cohibere crinem: si per ianitorem mora fiet; albescens capillus). Jene Neaera mit dem invisus ianitor moram faciens und unsere devia Lyde domo elicienda sind — wir sagen, um nicht die Poesie zu historisieren, nicht: dieselbe Person, sondern — dieselbe poetische Figur; der Wechsel des scheinbaren Eigennamens ist ganz in der Art des Horaz. Die Lyde mit den obstinatae aures (III 11) und die Lyde mit der munita sapientia (III 28) sind poetische Figuren desselben Genres; individuelles haben sie mit Neaera und deren Copie, der Lyde unseres Gedichtes, nicht gemein. — Was mit v. 5 f. (fugit retro levis iuventas) gemeint ist, zeigt 14, 3 (nec moram rugis et instanti senectae adferet).

2) Die Thatsachen, durch deren Beobachtung („sunt laciniae, hinc inde consarcinatae") sich Peerlkamp zur Athetese des „echt lyrischen und echt horazischen Liedes" verleiten liess, erklären sich bei unserer Ansicht von den Umständen der Entstehung natürlich und vollkommen.

3) Auch IV 1. 2 dürfen wir nunmehr ein Paar nennen; die erste Pentade des IV. Buches ist also — der letzten genau entsprechend: S. 15 — aus (2 + 1) + 2 Gedichten zusammengesetzt.

und 12, 1—14 darf der Leser nicht erwarten, in unserer Dekade eine Ausführung des scheinbaren Vorsatzes von 9, 19 „nova cantemus Augusti tropaea Caesaris (Medum flumen, Gelonos)“ zu finden. Während in der ersten Dekade zwei Odenpaare Liebeshändel betrafen, wird in der zweiten die (eigene und fremde) Liebe nur hier noch (Lyde und Licymnia), und zwar als secundäres Motiv, herangezogen, um dann — den Worten von 11, 7 „pellente lascivos amores canitie“ entsprechend — für dies Buch ganz zurückzutreten und höheren Motiven Platz zu machen.

Die 13. Ode „ille et nefasto te posuit die, arbos“ ist in diese Pentade gesetzt worden, weil sie nicht nur vor III 4, 27 (devota non exstinxit arbos) und III 8, 7 (prope funeratus arboris ictu) stehen musste, sondern auch vor II 17, 27 (me truncus inlapsus cerebro sustulerat). Andererseits hebt sich das „triste lignum caducum in domini caput“ ab von den „umbram hospitalem“ spendenden Bäumen des Gütchens (3, 9: pinus ingens albaque populus; 7, 19: sub lauru mea; 11, 13: sub alta vel platano vel hac pinu); der Dichter, der eben heroische Stoffe abgelehnt hat, sieht sich hier im Geiste eintreten unter die Meister der „molles citharae modi“ (12, 4) Sappho und Alcaeus[1]), die ihre eigenen mala lyrisch besingen. An „quam paene[2]) furvae regna Proser-

---

[1]) Vergl. I 32 (barbite Lesbio primum modulate civi qui ferox bello inter arma sive iactatam religarat litore navim); seine entsprechenden „dura navis, dura fugae mala, dura belli“ hat unser Dichter II 6, 7 f. und 7, 1—5. 9—12 (relicta non bene parmula) erwähnt. Ferner v. 2. 5—10: epo. 3 (parentis si quis impia manu guttur fregerit; veneni, tractavit, Medea); v. 17: I 19, 11 (versis animosum equis Parthum); v. 18: I 29, 5 (horribilique Medo nectis catenas). Horaz lässt die leichten *sagittas* und die schweren *catenas* gegenüberstehen (wie jene als *mortiferae* gedacht sind, so ist in *catenas*, für den römischen Leser selbstverständlich, schon *et necem* mit enthalten: vergl. epo. 7, 8 „descenderet Sacra catenatus via“), ebenso „celerem fugam Parthi“ und „Italum robur“ (mobilitatem equitum: militum constantiam).

[2]) Über die Verwandtschaft dieser poetischen Phantasie von den Folgen des Erlebnisses mit der, noch energischer vorgreifenden Fiction von I 28 s. den 2. Anhang.

pinae vidi" (13, 21 f.) schliesst sich die Ode an Postumus[1]) (14, 7: visendus ater Cocytos) vortrefflich an; auch die Grundgedanken von 13, 13—20 (quid quisque vitet, nunquam satis cautum est; navita perhorrescit . . timet, miles) werden in 14, 13—16 (frustra marte carebimus fluctibusque Hadriae, frustra metuemus) aufgenommen, die Unterweltschilderung von c. 13 (Proserpina, sedes piorum; belua centiceps, Prometheus, Pelopis parens, Orion) wird in 14, 7 f. 17—20 (Pluto, Cocytos; ter amplus Geryones, Tityos, Danai genus, Sisyphus) variiert:[2]) da 13, 1—12 nur den Anlass geben zur Entwicklung der Gedanken von v. 13 ff., werden wir also c. 13. 14 als ein Odenpaar ansehen dürfen. Jene Variation der neben einander stehenden Schilderungen ist dermassen durchgeführt, dass sie kaum als ein Werk reinen Zufalls betrachtet werden kann. Während c. 13 im ganzen den Eindruck der Ursprünglichkeit macht, zeigt c. 14 auch abgesehen von seinen Beziehungen zu c. 13 den Charakter einer Variation: es ist im wesentlichen eine zusammenfassende Wiederholung der Gedanken und Worte von 3, 4—8 (moriture seu seu; interiore nota Falerni: 14, 26 Caecuba servata centum clavibus). 13 (breves). 17—28 (cedes saltibus et domo, divitiis potietur heres; divesne nil interest an pauper, victima nil miserantis Orci: 14, 6 inlacrimabilem Plutona; omnium sors, nos in exsilium — linquenda tellus 14, 21 — impositura cumbae) und 11, 5—8 (fugit retro

[1]) Wenn wirklich, wie Kiessling meinte, der Name Postumus bei Martial II 21—23 nur „einen Typus" bezeichnen sollte (die Worte „non dicam, quis sit Postumus in meo libello" erfordern diese Auffassung keineswegs), so würde doch daraus nicht folgen, dass man die namentliche Anrede bei Horaz hier anders auffassen dürfte als an all den anderen Stellen. Die pathetische Anadiplosis und ihre Aufnahme durch *amice* v. 6 wäre nicht verständlicher, sondern nur noch sonderbarer, wenn „keine wirkliche Persönlichkeit" angeredet würde. Kurz, ich vermag nicht einzusehen, warum Postumus hier nicht ebenso gut eine bestimmte Person sein soll wie bei Prop. III 12 (Postume, plorantem potuisti linquere Gallam). Ja bei der Anschauung, die ich von Beziehungen des Horaz und des Properz gewonnen habe (A. T. S. 407), kann ich nicht umhin, die alte Annahme der Identität der Adressaten nicht nur für möglich, sondern wegen des Hinweises auf „placens uxor" v. 22 (s. unten) sogar für wahrscheinlich zu halten.

[2]) Vergl. Kiessling zu 13, 33 ff.

levis iuventas). 13 (platano vel **hac** pinu).[1]) Wenn man andererseits, zu c. 15 übergehend, die Fassung von 14, 11 f. (sive reges sive coloni) mit 15, 1 (pauca aratro iugera regiae moles relinquent), ferner 14, 21—24 (neque harum quas colis arborum praeter cupressos ulla dominum sequetur) mit der tadelnden Erwähnung von Palastbauten und Parkanlagen (platanus, myrtus, laurea; domino) und endlich auch das Zukunftsbild von dem zwecklos das Gut vergeudenden Erben mit dem Gegensatz von 15, 1—9 (fertilibus domino priori) vergleicht, so kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass c. 14 im Hinblick auf die Stelle, die es im Buche einnimmt, gedichtet worden sei. So ist unsere Pentade, wie die zweite, aus (2 + 2) + 1 Gedichten zusammengesetzt. Ihr letztes Stück,[2]) „ein Fragment, welches Horaz in dem Cyclus der grossen ethischen Oden III 1—6 nicht verwenden konnte", wird als Vorstudie dem Leser zweckmässig vor dem Cyclus dargeboten; dass die — gewiss nicht leicht unterzubringende — Ode nicht ungeeignet war, den offenen Platz zu besetzen, an dem sie nun steht, werden ihre Beziehungen zu Gedanken der folgenden Gedichte gleich ergeben.[3])

Die epikureische[4]) Paraenese, die bescheidene Gegenwart zu geniessen und nicht um die Zukunft zu sorgen (otium divos

---

[1]) Eigentümlich ist unserer Ode der Gedanke an placens uxor; aus 12, 13 ff. lässt sich derselbe kaum genügend herleiten: er muss also in unserem caelebs durch die persönlichen Verhältnisse des individuellen — nicht, wie Kiessling wollte, unpersönlichen wesenlosen — Postumus angeregt sein.

[2]) Da c. 15 in Ermangelung eines Adressaten in alten Ausgaben eine Überschrift nicht erhalten hatte, wurde es in den Handschriften dem metrisch gleichen c. 14 ohne Trennung angeschlossen. — Das richtige Verständnis von v. 17 (fortuitum caespitem) konnte nach I 19, 13 (hic vivum mihi caespitem) vom Leser erwartet werden.

[3]) Dass am Anfang der Pentade (11, 5) die Mahnung steht „nec trepides in usum poscentis aevi pauca," kommt für die Einreihung der Ode kaum in Betracht.

[4]) In Gedanken und Worten zeigt c. 16 lebendige Erinnerung an Lucr. de r. n., vornehmlich an das Prooemium des II. Buches (v. 1—52: suave mari magno turbantibus aequora ventis spectare, suave etiam belli certamina magna tueri, sed nil dulcius est quam tenere despicere unde queas alios; mentis fruatur iucundo sensu **cura**

rogat; vivitur parvo bene; quid brevi iaculamur aevo multa; laetus in praesens animus quod ultra est oderit curare) steht der 11. Ode parallel (remittas quaerere nec trepides in usum poscentis aevi pauca; quid aeternis minorem consiliis animum fatigas; dissipat Euhius curas). Auch hier steht an zweiter Stelle der Pentade ein an Maecenas gerichtetes Gedicht (c. 17); in den

---

semotus metuque, ergo corpoream ad naturam pauca videmus esse opus omnino; nec auro, nec laqueata tecta, nec si in ostro rubenti iacteris; nil gazae proficiunt neque nobilitas; si non forte tuas legiones per loca campi fervere cum videas, fervere cum videas classem lateque vagari, his tibi tum rebus timefactae religiones effugiunt animo pavide mortisque timores tum vacuum pectus lincunt curaque solutum; re veraque metus hominum curaeque sequaces nec metuunt sonitus armorum, neque fulgorem reverentur ab auro nec clarum vestis splendorem purpureai), ferner an den Schluss des III. Buches (v. 1055—1067: haut ita vitam agerent ut nunc plerumque videmus, quaerere semper commutare locum quasi onus deponere possit; hoc se quisque modo fugit, at quom effugere haut potis est); vergl. auch V 1116 (quod si quis vera vitam ratione gubernet, divitiae grandes homini sunt vivere parce aequo animo). — Mit Recht macht G. Friedrich S. 189 u. a. auch die Berührung mit Lucr. II gegen Kiesslings Athetese von 16, 21—24 geltend. Die Strophe ist als „Begründung der in den voraufgehenden Fragesätzen liegenden Behauptung" (Nauck-Weissenfels) durchaus angemessen, ja meines Erachtens unentbehrlich; „clara et perspicua est imago: Cura ex patria abeuntem et navibus aut equis bellantem persequitur . . . haec enim sunt hominis peregre bellum pro patria gerentis" (Peerlkamp zu III 1, 37 ff.). Um auf Teilnahme an Flottenexpeditionen und Heerfahrten zu exemplificieren, nennt der Dichter „aeratas naves" und „turmas equitum" (nicht *equites:* „*eques* etiam esse potest homo privatus;" dass *equites* speciell genannt werden, nicht allgemein *milites*, bringt die Ausmalung des Bildes „curae sequaces" von selbst mit sich); der Pluralis in den parallelen Gliedern entspricht der allgemeinen Form des Vorhergehenden (quid mutamus, quis fugit). Auf Grund unserer, früher verfassten und wohlweislich auch dem Leser vorher dargebotenen Stelle ist es verständlich, dass Horaz — den hier gewählten Ausdruck des Gedankens „Cura usque quaque sequitur" gewissermassen citierend — im Zusammenhang von III 1, 33 f. denselben Gedanken nicht durch „Timor et Minae non decedunt" ausdrückt, sondern durch „scandunt eodem quo dominus neque decedit aerata triremi et post equitem sedet atra Cura" exemplificiert; denn dies *scandunt* beruht doch nicht etwa auf der Supposition „dominus

beiden Mittelstücken (c. 13. 18) geht der Dichter von Erlebnissen und Schicksal der eigenen Person aus. Dieser Parallelismus, dazu die inhaltliche Bedeutung der Ode „otium divos" und der Umstand, dass vorher bereits drei alcaeische zusammenstehen (c. 13—15), erklären es vollkommen, dass nicht die Ode an Maecenas den ersten Platz der Pentade erhalten hat; Pompeius Grosphus [1]) steht auf einer Linie mit „optimus" Quinctius Hirpinus (oben S. 33). Schwerlich ist es Zufall, dass die Worte 16, 7—14 (vivitur parvo bene cui paternum splendet in mensa tenui salinum) der gegen modernen Luxus gerichteten Ode (15, 10—13: non ita praescriptum veterum norma, privatus illis census erat brevis) unmittelbar gegenüberstehen. Der Gedanke von 16, 18 f. (quid terras alio calentes sole mutamus) ist am Anfang von c. 6 verwendet; [2]) der dort in den letzten Worten (6, 24: vatis Horati) gegebene Hinweis auf den dichterischen Beruf und Erfolg entspricht der Schlussstrophe von c. 16 (mihi spiritum Graiae Camenae Parca non mendax dedit): bei diesen Vergleichen ist in Betracht zu ziehen, dass auch c. 6 den Anfang einer zweiten Pentade bildet und dass es — nach dem, was man aus 16, 5 f. („vor 727") schliessen kann — etwas später als c. 16 verfasst ist (oben S. 28 Anm. 5).

Der Empfehlung von ἀταραξία (16, 25: laetus in praesens animus quod ultra est oderit curare) folgt die Beschwichtigung

---

terrae fastidiosus in turrim mari extruso iniectam scandit" (s. Peerlkamps Note), sondern es erklärt sich daraus, dass das Verbum des vorschwebenden Citats sich vordrängt und ein allgemeines *eunt* verdrängt: der Sinn ist „Timor et Minae dominum domos struentem non magis relinquunt, quam nave equove peregre bellantem Cura sit relictura". Die Modification des Citats („aerata triremi" im Singular, post equitem sedet atra Cura) wurde dadurch nötig, dass hier von einem einzelnen, den die Sorge verfolgt, die Rede ist; sie wurde beeinflusst durch Reminiscenz an sat. II 7, 113 ff., wo ebenfalls eine bestimmte Person in Rede steht (teque ipsum vitas fugitivus, quaerens fallere curam; frustra, nam comes atra premit sequiturque fugacem: vergl. Kiessling z. d. St.).

[1]) Vergl. epi. I 12, 22 ff. (an Iccius): utere Pompeio Grospho et, si quid petet, ultro defer: nil Grosphus nisi verum orabit et aequum, vilis amicorum est annona, bonis ubi quid deest.

[2]) S. Plüss, Horazstudien S. 149 f. — Zu v. 29 f. vergl. I 28, 7 f.

der Sorgen, die den kränklichen Freund plagen und damit auch dem, für Leben und Tod ihm treu ergebenen Dichter die Lebenshoffnung rauben (c. 17: cur me querellis exanimas tuis). Wie die Oden „scriberis Vario“ und „nolis longa ferae“ als typische Vertreter desselben Grundgedankens weislich verschiedenen Büchern zugeteilt worden sind,[1]) so ist die Bekundung „Maecenas mearum grande decus columenque rerum“ (17, 4) weislich nicht in dasselbe Buch gestellt worden, in dem die gleichgestimmten — wohl aus ihr entnommenen — Worte „Maecenas et praesidium et dulce decus meum“ ihren Platz haben. Unsere Maecenasode passt vortrefflich in das zweite Buch; denn, wenn wir dieses ein Buch horazischer Lebensweisheit nennen,[2]) so bezeichnen wir nur den einen Grundzug desselben. Es ist — was damit zusammenhängt — auch ein Tempel der Freundschaft: nachdem in der ersten Dekade vornehme Bekannte[3]) und herzliche Freunde[4]) vorgeführt sind, ist es wohlgethan, dass in der zweiten Dekade die herzliche Freundschaft zu dem vornehmen Gönner bedeutend hervortritt.[5]) Unsere Ode geht aus von Todesgedanken,

---

[1]) Dem ersten (c. 6) und zweiten (c. 12): denn in dem Buche der Römeroden war eine recusatio der Art wenig am Platze. Vielmehr erhält das dritte Buch als Gegenstück die Ode „quo me Bacche rapis tui plenum“ (c. 25): man vergleiche ihre Worte „quibus antris egregii Caesaris audiar aeternum meditans decus stellis inserere et consilio Iovis; dicam insigne recens adhuc indictum ore alio; nil parvum aut humili modo, nil mortale loquar“ mit I 6, 11 (nec conamur tenues grandia, dum pudor imbellisque lyrae musa potens vetat laudes egregii Caesaris culpa deterere ingeni) und II 12, 10 (nolis mollibus aptari citharae modis, tuque pedestribus dices historiis proelia Caesaris melius).

[2]) Vergl. c. 2. 3. 10. 11. 14. 16. 18.

[3]) C. 1. 2. 3. 10; auch c. 4 gewinnt, wenn wir uns unter Xanthias einen Mann von hohem Adel vorstellen.

[4]) Vergl. 6, 24 (vatis amici); 7, 5 (meorum prime sodalium); 9, 5 (amice Valgi).

[5]) Vergl. 12, 11; 17, 3; 20, 7. Zu den Andeutungen, welche die Bilder von 3, 9 (pinus, obliquo lympha rivo); 7, 19 (sub lauru mea); 11, 14 (hac pinu, praetereunte lympha) darboten, zu den Erwähnungen von 13, 10 (agro meo) und 16, 37 (mihi rura Parca dedit) kommt nunmehr vor allem die Bekundung von 18, 14: beatus unicis Sabinis.

wie sie Horaz in c. 6 und 13 für seine Person gehabt[1]) und durch 16, 25 ff. für sich des Stachels beraubt hat. Sie musste wegen v. 27 (me truncus illapsus cerebro sustulerat) nach dem — wohl auch früher abgefassten — c. 13 stehen;[2]) die Worte „nisi Faunus[3]) ictum dextra levasset" weisen zurück auf I 17, 2 (amoenum saepe Lucretilem mutat Lycaeo Faunus et defendit aestatem capellis meis), die Worte „Mercurialium custos virorum" auf 7, 13 (me Mercurius[4]) sustulit). Andererseits nimmt c. 20, wie wir sehen werden, auf unsere Ode Bezug; desgleichen das folgende Lied, dessen Worte „nec potentem amicum largiora flagito" (18, 12) in c. 17 ihre Unterlage und Erklärung haben, sodass man c. 17. 18 als ein, durch die Beziehung auf Maecenas verbundenes Paar betrachten darf.

Die 18. Ode lässt uns die Summe der Lebensweisheit des Buches hören, das sie in gewisser Beziehung abschliesst (denn c. 19. 20 sind von besonderer Art); daneben bietet sie mehrfach Gedanken dar, die der Leser im III. Buch bald aufgenommen findet,[5]) und schlägt so eine Brücke hinüber: sie ist in jeder Hinsicht (auch in metrischer) wie geschaffen für diese Stelle und für dieses Buch. Ein „Glaubensbekenntnis" gleicher

---

1) Vergl. auch c. 3. 14.

2) S. den 3. Anhang.

3) Vergl. III 4, 27 (vester, camenae: vestris amicum fontibus devota non exstinxit arbos); III 8, 7 (voveram Libero caprum prope funeratus arboris ictu): diese Modification findet in der vorangehenden Ode „Bacchum carmina vidi docentem" (II 19; vergl. III 25) einen gewissen Rückhalt.

4) Vergl. I 10, 6: Mercuri te canam lyrae parentem.

5) Vergl. v. 1—8. 12—14 mit III 1, 41—48 „si dolentem nec Phrygius lapis nec purpurarum delenit usus, cur invidendis (II 10, 7: caret invidenda aula) postibus et novo sublime ritu moliar (II 15, 2. 20: regiae moles, novo saxo) atrium, cur valle permutem Sabina divitias"; v. 11—14 mit III 1, 25 „desiderantem quod satis est"; v. 17—22 mit III 1, 33—36 „contracta pisces aequora sentiunt iactis in altum molibus, huc caementa demittit redemptor dominusque terrae fastidiosus"; v. 32—34: III 1, 14 f. „aequa lege Necessitas sortitur insignes et imos". Der Gegensatz von „tellus recluditur" (v. 33) folgt in III 2, 21 (recludens immeritis mori caelum).

Richtung hat das III. Buch in c. 16 erhalten;[1]) im I. Buche vertritt c. 31 denselben Typus:[2]) dass diese Verteilung der verwandten Stücke auf die drei Bücher nicht willkürlich ist, ergiebt sich aus den Beziehungen der einzelnen zu ihrer Umgebung.[3]) In dem ersten Teil unserer Ode,[4]) dessen Gedanke den Schluss des zunächststehenden unter den philosophischen Gedichten des Buches aufnimmt,[5]) zeigt sich der Dichter im

---

[1]) V. 17—44; vergl. besonders die Worte „purae rivus aquae silvaque iugerum paucorum fulgentem imperio Africae fallit sorte beatior, nec si plura velim tu dare deneges; bene est cui deus obtulit quod satis est" mit v. 12—14 unserer Ode (nec amicum largiora flagito satis beatus Sabinis).

[2]) Schon die ersten Worte unserer Ode, die fast den Charakter eines Citats tragen, zeigen dem Leser diesen Parallelismus (I 31, 1—6 „quid poscit Apollinem vates, quid orat: non aurum aut ebur Indicum": II 18, 1. 12 „non ebur nec aureum; nihil supra deos lacesso").

[3]) Im Epodenbuche ist das nämliche Motiv durch 1, 25 ff. (non ut iuvencis illigata pluribus aratra nitantur meis; satis superque me benignitas tua ditavit) vertreten.

[4]) Über ihre Composition s. den 12. Anhang.

[5]) Vergl. v. 5—14 „Africa; nec mihi trahunt purpuras: at ingeni benigna vena est, satis beatus unicis Sabinis": 16, 35 ff. „te Afro murice tinctae vestiunt lanae, mihi parva rura et spiritum Camenae Parca dedit" (auch „fides" und „malignum spernere volgus" scheinen sich zu entsprechen): nachdem dort und ebenso am Schluss von c. 17 (reddere victimas memento, nos humilem feriemus agnam: vergl. III 23) der Besitz des Dichters im Vergleich mit grösserem erwähnt ist, wird hier durch „satis beatus unicis Sabinis" ein Missverständnis ausgeschlossen. Ferner erinnert v. 2 (non mea in domo lacunar) an 16, 11 (curas laqueata circum tecta volantes); der Dichter wird sich derselben Lucrezstellen wieder bewusst, die ihm in c. 16 vorschwebten (oben S. 40): man vergleiche v. 1 f. 8 mit Lucr. II 27 f. 52 (nec domus argento auroque renidet, nec laqueata tecta; nec vestis splendorem purpureai) und v. 30 f. (nulla certior Orci fine destinata manet) mit Lucr. III 1073 ff. (aetas post mortem quae restat manenda; certa finis vitae adstat, nec devitari letum pote quin obeamus). Ähnlich ist es mit epo. 1: an deren Worte und Gedanken (ibis paratus omne Caesaris periculum subire tuo: quid nos quibus te vita si superstite iucunda; te sequemur) erinnerte die voranstehende Ode durch „nec carus aeque nec superstes integer; ibimus utcumque praecedes, supremum carpere iter comites parati" (17, 7—12); hier klingen wieder

Sinne des Schlussgedichtes der ersten Dekade (10, 8: caret obsoleti sordibus tecti, caret invidenda aula[1])) als auream mediocritatem diligens (v. 1—14)[2]); der zweite Teil (v. 15—28) bringt, in Anknüpfung an c. 15,[3]) das Gegenbild eines masslos Strebenden;[4]) die hier in v. 15—18 angedeutete Begründung

v. 12—14 (nec amicum largiora flagito satis beatus unicis Sabinis) an v. 25 ff. derselben Epode an (oben S. 44 Anm. 3).

[1]) Darnach wird das Wort hier 18, 31 gebraucht (nulla certior aula divitem manet herum); vergl. III 11, 16: immanis ianitor aulae.

[2]) Die Worte „pauperem dives me petit" waren Lesern, die römisches Leben aus der Anschauung kannten, wohl ohne weiteres verständlich. Sie bezeichnen die öffentliche Hochachtung, die Horaz als Mensch (fides) und Dichter (ingeni vena) geniesst; man vergleiche die Worte „monstror digito praetereuntium" (IV 3, 22: diese Selbstbetrachtung nimmt — unter wesentlich veränderten Umständen — in ihrem Buche eine ähnliche Stellung ein wie I 31. II 18. III 16 in der Trias) als Zeichen allgemeinen Bekanntseins. „Petere aliquem" heisst: auf jemanden zugehen, nämlich auf der Strasse, um ihm die Hand zur Begrüssung entgegenzustrecken; vergl. Cic. Cato M. 18, 63 „haec ipsa sunt honorabilia quae videntur levia atque communia: salutari (womit der Morgenbesuch zur Aufwartung im Hause gemeint ist) appeti, decedi assurgi, deduci reduci, consuli: quae et apud nos... diligentissime observantur."

[3]) Vergl. v. 17—28 (secanda marmora locas et struis domos marisque Bais obstrepentis urgues submovere litora, revellis agri terminos: pellitur paternos ferens deos) mit 15, 1—4. 8. 20 (iam pauca aratro iugera moles relinquent, latius extenta visentur Lucrino stagna lacu; olivetis fertilibus domino priori; deorum templa novo decorare saxo); ferner v. 3 f. mit 15, 15 f.; auch die Kleinmalerei „pellitur paternos in sinu ferens deos et uxor et vir sordidosque natos" mit dem Bilde von 16, 14 (vivitur parvo bene cui paternum splendet in mensa tenui salinum).

[4]) Er scheut sich nicht, den benachbarten Bauer zu legen bezw. den Clienten von der Scholle zu jagen: ein vielleicht nicht allgemein bekanntes Beispiel ähnlichen Treibens zeigen Jesaja 5, 8 „Wehe denen, die Haus an Haus reihen, Feld an Feld rücken, bis kein Platz mehr bleibt und es dahin gebracht ist, dass ihr allein im Lande wohnt" und Micha 2, 2 „Begehren sie Felder, so reissen sie sie an sich; oder Häuser, so nehmen sie sie weg. Sie gehen mit Gewalt vor gegen die Person und ihre Habe, gegen den Herrn und sein Besitztum" (Übersetzung von Guthe bei Kautzsch).

der Lebensmaxime des Dichters führt, in Anlehnung an c. 3 und 14,[1]) der dritte Teil (v. 29—40) aus.[2])

Dem dithyrambischen Liede auf Bacchus (II 19) entsprechen im ersten Buche die Hymnen auf Mercur[3]) und auf Bacchus[4]) (I 10. 18); im dritten ist ihm c. 25 nahe verwandt.[5]) Indem der Dichter in einer Vision sich zum bacchischen Sänger geweiht fühlt, wird die bisher in dem Buche gegebene[6]) Vorstellung von

---

[1]) Vergl. 3, 4 (moriture). 17—28 (cedes coemptis saltibus et domo villaque; divesne prisco natus ab Inacho nil interest an pauper et infima de gente sub divo moreris, victima nil miserantis Orci; omnium sors impositura cumbae); 14, 1 f. (fugaces labuntur anni). 6—12 (illacrimabilem Plutona qui Geryonen Tityonque compescit unda omnibus enaviganda sive reges sive inopes erimus coloni). 18—24 (Danai genus damnatusque Sisyphus laboris; linquenda domus neque arborum ulla brevem dominum sequetur). Ferner sind noch zu vergleichen v. 15 (truditur dies die): epo. 17, 25 (urguet diem nox et dies noctem); v. 16 (novae pergunt interire lunae): 11, 10 (nec uno luna rubens nitet voltu; es folgt: quid aeternis minorem consiliis animum fatigas); v. 35—39: 13, 37 f. (Prometheus et Pelopis parens laborum decipitur). — In der Menge der Anklänge und der anspielenden Beziehungen ist unsere Ode denen an Hirpinus und Postumus (c. 11. 14) ähnlich; es erscheint lehrreich, diese Gedichte — von denen mindestens eines, c. 18, ein Meisterwerk genannt werden darf — mit den aller Orten zusammengesuchten Reminiscenzen von I 20 zu vergleichen.

[2]) Über v. 29 ff., besonders v. 40, s. den 4. Anhang.

[3]) Auf die Ähnlichkeit in der Gedankenwendung der Schlussbilder (dort: tu animas reponis sedibus virgaque coerces aurea turbam) macht Kiessling aufmerksam.

[4]) Dort v. 3 *siccis*, hier v. 18 *uvidus* (vergl. IV 5, 39: sicci, uvidi); dort v. 9 „Sithoniis non levis Euhius“ (vergl. Kiessling), hier v. 22 ff. (cohors Gigantum); dort v. 12 f. „non ego te invitum quatiam nec obsita sub divum rapiam“, hier v. 9 ff. „fas est mihi dicere“.

[5]) Vergl. im einzelnen „quo me Bacche rapis tui plenum; quos agor in specus mente nova, dicam recens; decus stellis inserere (hier v. 14 „additum stellis honorem“); non secus in iugis exsomnis (hier v. 9 „pervivaces thyiadas“, weil sie „Tag und Nacht hindurch schwärmen“) stupet euhias Hebrum prospiciens, ut mihi devio vacuum nemus mirari libet; dulce periculum est sequi deum“.

[6]) Durch die recusatio von c. 12 und durch 13, 24 ff. (oben S. 37); vergl. 16, 38 f. (mihi spiritum Graiae camenae Parca dedit) und 18, 9 (ingeni benigna vena est). Die sinnige Schlussstrophe

dem Bereiche seiner Dichtung ergänzt.[1]) Indem der Dichter sich so als *vates* bewährt,[2]) erhält die Erwartung (non usitata ferar penna) seines Fortlebens als eines „biformis[3]) vates“ (20, 2 f.) den erforderlichen Rückhalt. Offenbar bilden die beiden Dichtervisionen ein Paar; die letzte Pentade des Buches ist wieder (vergl. S. 33. 39) aus (1 + 2) + 2 Gedichten zusammengesetzt wie die erste (oben S. 24). Die in deutlichem Parallelismus mit III 30 stehende[4]) Schlussode unseres Buches, die man als Epilog bezeichnen darf, ist vermutlich für ihre Stelle gedichtet worden; jedenfalls fehlt es ihr nicht an bemerkenswerten Beziehungen zu anderen Liedern des Buches, dem sie zugewiesen worden ist: ja sie wird zum Teil erst durch Beobachtung dieses Zusammenhangs verständlich. Schon das Wort *vates* (v. 3) erinnert an das 6. Gedicht, dessen letzte Strophe (ibi tu calentem debita sparges lacrima favillam vatis amici) hier in v. 21—24 eine Art von Palinodie erhält;[5]) v. 4 „invidia maior“ weist zurück auf 16, 39 f. (parca dedit malignum spernere volgus); „ego pauperum sanguis parentum“ v. 5 auf 18, 10 (pauperem me); und „nec Stygia

---

(Cerberus atterens caudam et trilingui ore pedes tetigitque crura) variiert das vorangehende Bild „demittit belua centiceps aures“ (13, 34).

[1]) Andererseits nimmt III 4, 5—8. 43 ff. Gedanken unserer Ode auf; im besonderen wird Rhoetus an beiden Stellen genannt: s. den 5. Anhang.

[2]) Vergl. III 25, 9. 17 f.: „tui Bacche plenus“ dicam indictum ore alio; nil parvum aut humili modo, nil mortale loquar.

[3]) Dieses Wort ist von Wichtigkeit für die richtige Auffassung des in den Worten „album mutor in alitem“ (v. 10) ausgedrückten Gedankens; es handelt sich um mutata forma. Der Person des *vates* eignen zwei Erscheinungsformen, wie dem Mercurius I 2, 41 f. („ales [in caelo] mutata figura in terris iuvenem imitaris“); vergl. auch I 6, 2 „Vario aliti“ und IV 2, 25 „multa Dircaeum levat aura cycnum, tendit quotiens in altos nubium tractus“. Die Persönlichkeit dessen, der zur Zeit — weil „in terris“ — noch „hominem imitatur“, ist dieselbe wie die Persönlichkeit dessen, der — ut per liquidum aethera feratur — in alitem mutatur.

[4]) Dort ist die Unvergänglichkeit der Dichtungen Hauptgedanke, hier ihre Verbreitung.

[5]) Ähnlich ist das Verhältnis von I 38 zu I 1, 36: vergl. A. T. S. 322.

cohibebor unda" v. 8 auf 14, 9 (tristi compescit unda omnibus enaviganda). Wie die Bezeichnung „ego pauperum sanguis parentum" im Gegensatze zu „nec Stygia cohibebor unda" steht,[1]) so muss auch die genau parallel gestellte Angabe „ego quem vocas" in gegensätzlichem Verhältnis zu „non obibo (nec Stygia cohibebor unda)" stehen. Da nun Horaz die Worte „quem vocas" in diesem Gedichte nicht näher erklärt, muss er wohl angenommen haben, dass ihre — dem Adressaten gewiss ohne weiteres klare — Beziehung auch dem aufmerksamen Leser aus dem Vorhergehenden erkennbar sei. Wirklich weist die Anrede „dilecte Maecenas" (v. 7) deutlich genug auf c. 17 zurück. Während dort der Freund schwur „nec mihi amicum est te prius obire; (ob)ibimus utcumque praecedes", rühmt sich hier der *vates* „non ego obibo": auch dem c. 17 gegenüber ist unsere Ode eine, von anderer Stimmung und anderem Gesichtspunkt aus empfundene, berichtigende Ergänzung. In jener Ode sind die Worte „supremum carpere iter comites parati," die eine einwilligende Erklärung enthalten, offenbar aufzufassen als Antwort auf einen diesbezüglichen Wunsch, den Maecenas ausgesprochen hat; auf diese Aufforderung bezieht sich unsere Stelle: ego, quem tu, meae pars animae (dilecte), vocas ad supremum iter una atque pariter carpendum, non obibo. In c. 17 (v. 5 ff.) wie in c. 6 wird der Tod als etwas nahe bevorstehendes bestimmt ins Auge gefasst; auf eben dieser Betrachtung beruht die Fiction unserer Ode: „nec in terris morabor[2]) longius; iam iam mutor, iam[3]) visam." Die

[1]) Vergl. den in 18, 36—40 (hic superbum Tantalum atque Tantali genus coercet) gefundenen Gedanken (oben S. 46; Anhang 4).

[2]) Vergl. 17, 6: te si rapit vis, quid moror.

[3]) Daedaleo ocior Icaro: die — durch Ergebnisse, wie sie Leo in den Plautinischen Forschungen für auslautendes *ae* gewonnen hat, mächtig geförderte — Einsicht, dass es nicht ein mechanisch angewendetes Elisionsgesetz giebt, sondern dass man die verschiedenen Fälle des Vocalzusammenstosses zu untersuchen und etymologisch wie phonetisch zu unterscheiden hat, wird sicher allmählich zu dieser Lesart zurückführen; die alte Interpolation *notior* ist durch Kiessling ebenso schlagend widerlegt wie Bentleys Conjectur *tutior* durch Nauck (vergl. auch G. Friedrich S. 181 f.). Meines Erachtens ist hier überhaupt keine Synaloephe möglich, da ō und ō zusammenstossen; vergl.

Vision von dem Fluge des erhabenen Sängers „per liquidum aethera" ist ein ergänzendes Gegenstück zu der in c. 13 ausgemalten Vision von dem Eingang des äolischen Lyrikers in das Reich der Schatten.[1]) Unsere Ode, welche durch selbstbewussten und zuversichtlichen Ausblick in die Zukunft einen Abschnitt der Dichtungen in aller Form beschliesst, ist an Maecen gerichtet; an denselben hat sich der Dichter im einleitenden Stück des ersten Buches gewendet (I 1), während unser Buch eines derartigen Prooemiums entbehrt. Man pflegt, schon wegen der metrischen Gleichheit, I 1 mit III 30 zusammenzustellen. Dabei wird manchmal[2]) übersehen, dass III 30 sich nicht förmlich an Maecenas wendet und nicht von ihm, sondern von Melpomene die verdiente Anerkennung verlangt. Auch scheint mir in sachlicher Hinsicht das Zukunftsbild unserer Ode besser als das von III 30 mit I 1, 36 „sublimi feriam sidera vertice" zu harmonieren. Insofern dürften die Bücher I und II im Sinne des Horaz etwas näher zusammengehören,[3])

I 28, 14: capiti inhumato. Der Dichter hat den Hiatus nicht vermieden, weil er einerseits *Daedaleo* nicht entbehren wollte: dies Wort deutet an, dass Icarus nicht durch die Kraft der eigenen Natur durch die Lüfte flog, sondern durch das mühsame Werkzeug der Kunst seines Vaters sich von der Erde erhob (vergl. IV 2, 2: ceratis ope Daedalea nititur pennis). Andererseits war *ocior* einzig geeignet, diese Vorstellung von der eigenen Flugkraft des vates biformis zu klären und zu verstärken; gerade durch *ocior* wurde die Phantasie des Lesers vor einem Irrtum über die Richtung des Vergleiches bewahrt. Sachlich ist also *ocior* unanfechtbar, während *notior*, auch wenn es in bonam partem aufgefasst wird, dem Zusammenhange nicht genügt und *tutior* bedenklicher ist, als eine Conjectur sein darf.

[1]) Vergl. auch v. 14. 17 (gementis litora Bospori; qui dissimulat metum Marsae cohortis): 13, 14. 18 (navita Bosporum perhorrescit; Parthus Italum robur timet); ferner v. 15 (visam Syrtes Gaetulas): 6, 3 (aditure mecum Syrtes ubi Maura aestuat unda); v. 19 (Geloni): 9, 23; v. 18 f. (Dacus et ultimi Geloni): I 35, 9 (Dacus asper, profugi Scythae); v. 19 f. (Geloni, Hiber): II 11, 1 (Cantaber et Scythes).

[2]) So von O. Ribbeck, Röm. Dichtung S. 141.

[3]) Sie ergänzen sich auch in inhaltlicher und in metrischer Hinsicht, während das III. Buch vollständiger und selbständiger erscheint, besonders im Vergleich mit II.

sodass man unsere Ode den Epilog von I+II nennen könnte; während dies Ganze durch Anfang und Ende dem Maecenas ausdrücklich dediciert erscheint,[1]) entbehren Anfang und Ende von III der persönlichen Widmung.

Überblicken wir zum Schluss noch einmal das II. Buch im Ganzen, so zögern wir nicht, zu behaupten: die Auswahl der Lieder, die sich in ihm vereinigt finden, ist nicht willkürlich; die Anordnung der ausgewählten Lieder ist planmässig; bei dem Aufbau des Buches ist das dekadische bezw. pentadische Schema zu Grunde gelegt.

Das III. Odenbuch.

Im dritten Buche finden wir eine Erscheinung, deren Bedeutsamkeit schon durch das, was wir bisher über den metrischen Aufbau der Odenbücher beobachtet haben, genügend ins Licht gerückt wird: es folgen unmittelbar auf einander nicht weniger als sechs Stücke (mit 84 Strophen) in ein und demselben Metrum. Mit der Gleichheit der Form geht inhaltliche Verwandtschaft Hand in Hand,[2]) während der Dichter sonst so gleichartige Gedichte gern möglichst verteilt und dadurch auch stoffliche Variation erstrebt; ja jene sechs auf einander folgenden Stücke sind nicht nur in der Grundrichtung der Stimmungen und Gedanken verwandt, sondern auch durch feine Beziehungen im Einzelnen mit einander verbunden.[3]) Eben diese Hexas — und damit das Buch — entbehrt der individuellen Widmung;[4]) der

---

[1]) Vergl. Prop. I 1, 9; III 22, 2 (Festschrift Vahlen S. 280).

[2]) Bei den drei gleichmässig alcaeischen Oden II 13—15 (zusammen 22 Strophen) ist dies nicht der Fall.

[3]) Vergl. (ausser Kiesslings Vorbemerkung) Plüss S. 280—283 und unseren 6. Anhang.

[4]) Besonders bemerkenswert erscheint es uns, dass auch 4, 37 ff. der Caesar nicht angeredet, sondern nur indirekt als Leser der Gedichte bezeichnet wird.

Dichter giebt am Eingang an, dass er zu „virginibus puerisque" spreche. Diese Angabe gilt stillschweigend für c. 1—3, die aufs engste mit einander verflochten sind; dieselbe Mehrheit von Zuhörern wird aber auch in der zweiten, mit 4, 1 ff. neu anhebenden Trias vorausgesetzt, wie eben in ihrem Eingang *auditis* 4, 5 und sodann *credidimus* 5, 1 zeigen; in demselben Sinne tritt 6, 2 die collectivische Anrede *Romane*[1]) ein (vergl. auch 6, 47 *nos*). Darnach bringt c. 7 „quid fles, Asterie" durch das Metrum, durch den Stoff und durch die Anrede einen schroff markierten Abbruch; die angekündigte Mehrheit von carmina sacro digna silentio[2]) ist mit jener „Römerode" beschlossen. Die Gesamtheit der angeführten Umstände berechtigt zu der Behauptung, dass c. 1—6 (von denen einzelne[3]) wohl auch hätten für sich gestellt werden können) den folgenden Bestandteilen des Buches gegenüber als etwas enger zusammengehöriges, als ein einheitliches Corpus[4]) empfunden und angesehen werden sollen.[5])

Insofern c. 1—6 ein Ganzes ausmachen, bilden die ersten zehn Lieder des III. Buches gewissermassen eine für sich stehende Pentade. Ob diese Auffassung dem Sinne des anordnenden Dichters entspricht, ist die Frage. Wir werden dieselbe bejahen dürfen, wenn die verbleibenden zwanzig Lieder sich als dekadisch bezw. pentadisch angeordnet erweisen. Unter unserer Annahme stellt sich der Aufbau des ganzen Buches so dar:

---

1) Vergl. Verg. Aen. VI 851: tu regere imperio populos Romane memento.

2) Die Situation ist ähnlich vorgestellt wie in II 13, 29; vergl. auch Verg. Aen. VI 667 und dazu Comp. Verg. S. 62.

3) So c. 1. 4. 6, auch c. 3; aber schwerlich c. 2 (vergl. Kiessling zu v. 1; auch von 3, 1—16 ist 2, 17—24 nicht wohl zu lösen). Die „Regulusode", die vielleicht ursprünglich einen anderen Eingang hatte, ist durch den jetzt vorliegenden an 4, 44 ff. geknüpft.

4) Den Ausdruck Cyclus gebrauchen wir absichtlich nicht; vergl. Plüss S. 280.

5) Über die einzelnen Glieder des Corpus sprechen wir im 6. Anhang etwas ausführlicher.

1—6	odi profanum volgus	*Alc.*
7	quid fles Asterie	*Ascl. II.*
8	Martiis caelebs	*Sapph.*
9	donec gratus eram	*Ascl. I.*
10	extremum Tanain	*Ascl. III.*

11	Mercuri, nam te	*Sapph.*	16	inclusam Danaen	*Ascl. III.*
12	miserarum est	*Ion.*	17	Aeli vetusto	*Alc.*
13	o fons Bandusiae	*Ascl. II.*	18	Faune nympharum	*Sapph.*
14	Herculis ritu	*Sapph.*	19	quantum distet ab I.	*Ascl. I.*
15	uxor pauperis Ibyci	*Ascl. I.*	20	non vides quanto	*Sapph.*
21	o nata mecum	*Alc.*	26	vixi puellis	*Alc.*
22	montium custos	*Sapph.*	27	impios parrae	*Sapph.*
23	caelo supinas	*Alc.*	28	festo quid potius die	*Ascl. I.*
24	intactis opulentior	*Ascl. I.*	29	Tyrrhena regum	*Alc.*
25	quo me Bacche rapis	*Ascl. I.*	30	exegi monumentum	*Ascl. min.*

Beim ersten Blick auf dieses Schema ergeben sich einige Motive der Anordnung mit Sicherheit. Nach dem Corpus der sechs alcaeischen Lieder darf der Leser fürs erste dieses Rhythmus satt sein: er bekommt ihn erst in c. 17 wieder zu hören, und nirgends wieder folgen in diesem Buche auch nur zwei alcaeische Oden auf einander. Ihre Gesamtzahl im Buche (11 unter 30 Liedern) ist zwar grösser als in I, dem metrischen Musterbuche (10 unter 37), aber relativ erheblich geringer als in II (12 unter 20).[1] Die fünf alcaeischen Lieder der zweiten Hälfte des Buches sind auf die drei Pentaden so verteilt, dass erst die beiden letzten je zwei davon, dagegen die dem Anfang des Buches näher stehende Pentade nur eines davon erhält. Vor dieser Wiederkehr des Rhythmus (c. 17) schieben sich zehn Stücke ein mit anderen, und zwar fünf verschiedenen Massen, darunter dem für dieses Buch vorbehaltenen ionischen System: durch dieses wird die zweite Dekade dafür entschädigt, dass in

[1]) Nehmen wir I + II zusammen (oben S. 49), so haben wir mit 22 unter 57 ungefähr dasselbe Verhältnis wie in III.

ihrer zweiten Pentade (auch an zweiter Stelle) schon Alcaeen wiederkehren. Die vier Lieder, welche die selbständige Pentade ergänzen, zeigen vier neue Strophen (c. 7—10); genau mit der hier festgestellten Reihenfolge (Ascl. II., Sapph., Ascl. I., Ascl. III) kehren — nach der Abwechselung, die das ionische System gebracht,[1]) und vor dem neuen Auftreten der alcaeischen Strophe — die vier verschiedenen Formen in c. 13—16 wieder. Nachdem so die Eintönigkeit von c. 1—6 genügend ausgeglichen ist, verbleiben (abgesehen von Ascl. min. im Schlusswort) noch drei Formen:[2]) die alcaeische Strophe mit fünf Stücken, Sapph. und Ascl. I mit je vier. Diese erscheinen nun in c. 17—19 nach der Reihenfolge, welche durch den Anfang des Buches (c. 1—6. 8. 9) für sie festgestellt ist; nach derselben kehren sie in c. 26—28 wieder.[3]) Dieselbe Reihenfolge hätte sich für die dazwischen liegenden Nummern (c. 20—25) aus den (von c. 29 abgesehen) je zwei verbleibenden alcaeischen (21. 23), sapphischen (20. 22) und asklepiadeischen (24. 25) Oden herstellen lassen, wenn sie etwa so geordnet wurden: 21, 20, 24; 23, 22, 25. Ausser den, nachher zu untersuchenden inhaltlichen Rücksichten, welche dem Dichter widerraten mochten, die Oden „o nata mecum" oder „caelo supinas" statt an die jetzigen Plätze an den Schluss der zweiten Dekade, und Oden wie „non vides quanto" oder „montium custos" an den Anfang der dritten Dekade zu stellen, können auch hier Erwägungen metrischer Art mitgesprochen haben. Es hätte alsdann die Pentade, in welcher der alcaeische Rhythmus aufs neue auftritt, gleich wieder zwei solche Stücke gebracht; von den parallelen Pentaden der dritten Dekade hätte die erste ein, die zweite zwei alcaeische Lieder erhalten statt der jetzigen 2 + 2. Auch bei der sapphischen Strophe wäre Un-

[1]) Die sapphische Ode „Mercuri nam te" muss aus anderem als metrischem Motive ihren Platz an der Spitze der zweiten Dekade erhalten haben.

[2]) Eine nochmalige Wiederholung der variierenden Reihe von c. 7—10. 13—16 war also ausgeschlossen: gerade an dieser Stelle tritt der alcaeische Rhythmus, der das Buch eröffnete, wieder ein.

[3]) Die alcaeische Ode „Tyrrhena regum" hat aus anderweitigem Grunde ihren Platz erhalten.

gleichmässigkeit eingetreten: von den parallelen Pentaden der zweiten Dekade hätte die erste zwei, die zweite nur ein; von den parallelen Pentaden der dritten Dekade hätte desgleichen die erste zwei, die zweite nur ein sapphisches Lied erhalten. Jetzt enthält die zweite, dem alcaeischen Cyclus näher stehende Dekade 2 + 2, die dritte Dekade 1 + 1 Oden des sapphischen Rhythmus. Das will nicht als Zufall erscheinen, wenn wir beobachten, wie der asklepiadeische Rhythmus verteilt ist: die vier Pentaden enthalten je zwei Exemplare desselben. Dabei zeigen drei dieser Pentaden zwei verschiedene Formen desselben; die dritte Dekade wird für die Gleichförmigkeit der beiden asklepiadeischen Oden ihrer ersten Pentade (c. 24. 25) dadurch entschädigt, dass ihre zweite Pentade in Ascl. min. (c. 30) etwas besonderes bekommt. Während in jenen drei Pentaden die verschiedenen asklepiadeischen Formen von einander getrennt sind, stehen die gleichförmigen Oden „intactis opulentior“ und „quo me Bacche“ in ihrer Pentade neben einander[1]). Die Thatsache, dass Horaz nicht anstatt dieser Aufeinanderfolge z. B. „intactis opulentior“ vor „caelo supinas“ gesetzt und dadurch die Reihenfolge Alc. Sapph. Ascl. I hergestellt hat, die in der gegenüberstehenden Pentade c. 26—28 und vorher c. 17—19 zeigen (vergl. oben), weist wieder darauf hin, dass für die Anordnung der je zwei sapphischen, alcaeischen und asklepiadeischen Oden 20—25 anderweitige Motive überwogen und es veranlassten, dass die drei Formen *a* (Alc.), *b* (Sapph.), *c* (Ascl.) hier nicht die Reihenfolge *a b c, a b c* zeigen, sondern das Schema *b a b a c c*. Bei der näheren Untersuchung muss es sich erproben, ob die Pentadentheorie ein zweckmässig concurrierendes Hilfsmittel ist, um zu verstehen, was als Thatsache, die der anordnende Dichter geschaffen hat, vor uns liegt und uns die Erklärung als Pflicht auferlegt.

---

[1]) Vielleicht hätte Horaz dem asklepiadeischen Paar ein alcaeisches, aus „o nata mecum“ und „caelo supinas“ gebildetes am Anfang der Pentade (also „montium custos“ in ihrer Mitte) entsprechen lassen, wenn nicht die Einförmigkeit von c. 1—6 des Buches solche Aufeinanderfolge widerraten hätte.

Doch überblicken wir zunächst noch einmal die Tabelle im Ganzen von einem anderen Gesichtspunkt: in der inhaltlichen Anordnung sind Erwägungen ähnlicher Art, wie sie die metrische Abfolge zeigt, leicht wahrnehmbar. Nachdem der Dichter, relictis iocis, durch sechs ernste nationale Lieder nach einander dies Bedürfnis des Lesers fürs erste gesättigt hat, wird die erste Dekade durch lauter modi leviore plectro ergänzt (c. 7—10: Asterie; linque severa; Lydia; Lyce). Auch die folgende Pentade ist zu vier Fünfteln erotisch gerichtet (Lyde; Neobule; — Neaera; Chloris): so bringt die erste Hälfte des Buches nach c. 6, wie keine alcaeische Strophe, so auch kein Lied der höheren Art mehr. Erst in der zweiten Hälfte, wo auch die Alcaeen gleich wieder einsetzen, tritt mit c. 16 ein Gedicht bedeutenden, mit c. 1 desselben Buches verwandten Inhalts auf. Aber es bleibt, wie der alcaeische Rhythmus, in dieser Dekade noch vereinzelt, während nach dieser Erholung die dritte Dekade in beiden Pentaden, wie von jenem (c. 21. 23; 26. 29), so von Oden erhabenen Inhalts die doppelte Dosis vertragen kann (c. 24. 25; 29. 30). Der Caesar begegnet nach 3, 11; 4, 37; 5, 3 in der ersten Dekade nicht mehr. Die zweite nennt ihn in 14, 16; es entspricht jener Erwägung, dass dies ein leicht gehaltenes Lied ist. Die dritte hinwiederum nennt ihn in der dithyrambischen Ode 25, 4 (vergl. 24, 25 ff.). Ebenso ist jeder Dekade eine Maecenas-Ode zugewiesen: der ersten eine des leichten Genre (Martiis caelebs, c. 8), der zweiten „inclusam Danaen", der dritten „Tyrrhena regum progenies" (c. 16. 29). Ferner bemerken wir eine verhältnismässig nicht geringe Anzahl kleiner Lieder, die sich auf religiöse Feste beziehen (c. 8. 13. 18. 23. 28; vergl. auch 22): wir sehen den Dichter an den kalendae femineae, wo die Matronen Juno Lucina feiern, seinerseits dem Liber opfern; am Vorabend der Fontanalia weiht er der Nymphe seiner Quelle ein Böckchen; er begeht das Faunusfest; er weist Phidyle an, die „parvos deos" angemessen zu ehren; er feiert in seiner Weise die Neptunalia. Die Lieder sind gewiss nicht zufällig diesem Buche zugewiesen, welches auch durch die Römeroden so deutlich die Reformation des

Augustus unterstützt[1]). Während jene an der Spitze einen Complex bilden, sind diese über das Buch verstreut, doch nicht regellos: jeder von unseren Pentaden ist eines zugeteilt. Ja sie folgen einander in ganz gleichen Abständen, indem sie sämtlich, nach c. 8 als je fünftes Lied, den Mittelpunkt ihrer Pentade bilden. Beachten wir nun auch die Daten dieser Feiern (1. III; 13. X; 5. XII oder 13. II; c. 23, 3 „horna fruge": also etwa am Junineumondstag; 23. VII), so scheinen wir durch einen Raum von zwei Jahren geführt zu werden. Soviel etwa von der wohlberechneten Anordnung des Buches ist beim ersten Überblick zu erkennen; weitere Beziehungen und Motive ergeben sich bei eingehenderer Betrachtung, mit der wir, für c. 1—6 auf den 6. Anhang verweisend, bei dem Supplement der ersten Dekade beginnen.

Mit unverkennbarer, wie mir scheint, gesuchter Deutlichkeit sich abhebend gerade von der unmittelbar davorstehenden letzten Römerode, die in v. 21—33 den Jungfrauen und Gattinnen „incestos amores" als schwere Schuld vorwirft, setzt die „iocosa lyra" (3,69), Dionaeo sub antro modos quaerens, ein mit Vorführung von „peccare docentes historiae" der Gattin des hospes in Oricum und der Andeutung, dass Asterie daheim in des Gatten Abwesenheit dazu neigen könnte, dem Ständchen bringenden Ritter Herz und Thür zu öffnen (c. 7). Mit ebenso deutlicher Absichtlichkeit enthält in der 8. Ode, die des Maecenas Namen in die Dekade bringt[2]), der Schluss „neglegens ne qua populus laboret linque severa" einen Gegensatz zu den Empfindungen von c. 1—6 und stehen v. 17—24 (occidit Daci agmen; Medus infestus sibi luctuosis dissidet armis; Scythae laxo arcu) im Widerspruch zu 6, 8—16 (di dederunt Hesperiae mala luctuosae; Pacori manus contudit impetus nostros; paene occupatam seditionibus delevit urbem Dacus, missilibus sagittis). Die so nahegelegte Vermutung, dass c. 8 nach der Composition der

[1]) Vergl. Gardthausen, Augustus, I 2 S. 865 ff., wegen der Larenverehrung (c. 23, 4) besonders S. 883.

[2]) Die Anrede „docte sermones utriusque linguae" (vergl. G. Friedrich S. 75 f.) bringt in ihrem Gegensatz zu „miraris quid agam" den leichten Ton, den diese Maecenasode haben soll.

Römeroden und nicht ohne Hinsicht auf seinen Platz im Buche gedichtet sein möchte, scheint mir durch mehrere Indicien bestätigt zu werden: v. 18 „occidit Daci Cotisonis agmen" ist frühestens 726 geschrieben; v. 19 f. „Medus infestus sibi luctuosis dissidet armis" (und 23: iam Scythae laxo meditantur arcu cedere campis) gehen auf das Jahr 728 zurück[1]); v. 21 f. „servit Hispanae vetus hostis orae Cantaber sera domitus catena" beziehen sich doch wohl nicht auf eine scheinbare Unterwerfung, sondern auf den erfolgreichen Feldzug des Caesar, von dem es in demselben Buche 14,3 heisst „Caesar Hispana repetit penates victor ab ora"[2]). Mit unserer Annahme[3]) stimmt es ferner überein, dass die Ode weitere Parallelen bietet, die sich teils als Nachklänge darstellen teils mit später als 725 anzusetzenden Oden so harmonieren, wie es bei zeitlich einander nahestehenden schriftstellerischen Erzeugnissen zu sein pflegt[4]). Besonders wichtig scheint mir ein Vergleich unserer Maecenasode mit

---

[1]) Gardthausen I S. 822; II S. 250 Anm. 19, S. 472 Anm. 3.

[2]) Aus derselben 14. Ode sind mit unserer ferner zu vergleichen: v. 13 f. „hic dies vere mihi festus atras exiget curas", ferner v. 18 „pete cadum Marsi memorem duelli, Spartacum si potuit fallere testa" und v. 28 der Adonius „consule Planco". Danach dürfte in v. 11 f. unserer Ode (amphorae fumum bibere institutae consule Tullo) doch der Tullus von 688 gemeint sein (Spartacus 681—683): auch Maecenas soll an diesem „dies festus" einen ganz alten Tropfen bekommen (vergl. epo. 13, 6; c. III 21, 1: anno 689). Wäre der Jahrgang 721 gemeint, hätte der Dichter Verpichung und Ablagerung schwerlich so ausführlich hervorgehoben.

[3]) Kiessling, der das Jahr 725 ansetzt, hat sich vielleicht beeinflussen lassen durch die Beziehung unserer Ode auf II 13, die er in „frühe Zeit" setzt. Allein — von dieser Ansetzung abgesehen — dies „anno (in orbem) redeunte festus" braucht durchaus nicht den ersten Jahrestag des Ereignisses zu bezeichnen (vergl. 18, 10: cum tibi nonae redeunt decembres).

[4]) Zu v. 2—4. 23 vergleiche man I 19, 10 ff. (nec patitur Scythas dicere; hic vivum mihi caespitem, hic verbenas ponite turaque). V. 7 f. weist zunächst (vergl. oben S. 37) auf 4, 27, wo gesagt ist, dass ihn als Dichter „devota non exstinxit arbos": da er in der Stadt den Tag feiern und bis zum Morgen zechen will, wird das Opfer nicht dem agrestis Faunus (II 17, 28. 32) dargebracht, dem in unserem Buche c. 18 (in I c. 17) geweiht ist, sondern dem Liber

ihrem offenbaren Gegenbilde, der Einladung des Maecenas aufs Land, am Schluss des Buches: die Worte hier v. 17 ff. „mitte civiles super urbe curas; Medus dissidet; neglegens ne qua populus laboret parce privatus nimium cavere“ stimmen mit 29, 25 ff. „tu civitatem quis deceat status curas et urbi sollicitus times quid Seres et Bactra parent Tanaisque discors“ derartig überein, dass es allein natürlich ist, beide Oden auf dieselbe Abwesenheit, also die gallisch-spanische Reise des Augustus zu beziehen. Für c. 29 ist der terminus post quem der 20. Juli (v. 17—20) des Jahres 727. Aber dass es wirklich noch auf diesen ersten Juliusmonat der Abwesenheit des Caesar gehe, ist durchaus nicht nötig zu glauben; es könnte derselbe Monat ebenso gut von 728 oder 729 gemeint sein, während für unsere Ode wegen der nahen Beziehung zu c. 14 am besten wohl der März 730 angenommen werden dürfte: um diese Zeit kehrte Augustus zurück, worauf besonders die Worte „parce privatus nimium cavere“ hinzuweisen scheinen, und auch neglegens verlöre so jeden Schein eines Anstosses. — Endlich ist noch zu beobachten, dass die vor „Martiis caelebs quid agam calendis“ gestellte Ode uns in Winterszeit versetzt mit Aussicht auf den Frühling[1]), und dass diese beiden Oden Beziehungen zu den Liedern zeigen, die in der ersten Dekade von I und zwar, wie sich unten ergeben wird, an den entprechenden Plätzen derselben auf einander folgen: so vergleichen wir 7, 25—28 mit I 8, 4—8[2]) und 8, 10 f. 17. 26—28 mit I 9, 7—9. 13 f[3]).

---

als dem Schutzgott der Dichter. Zu den folgenden Strophen sind aus unserem Buche zu vergleichen 19, 9 f. 14 (da Lunae Noctis Murenae; ternos ter cyathos petet) und 21, 1. 6. 21 ff. (nata consule Manlio testa moveri digna bono die descende; te Liber et vivae producent lucernae dum rediens fugat astra Phoebus); ferner I 27, 7 (Bacchum prohibete rixis, lenite clamorem). Die Verbindung „servit Cantaber, Scythae meditantur“ erinnert an II 11 (quid Cantaber et Scythes cogitet, remittas quaerere).

[1]) Vergl. unten zu c. 28. 29.

[2]) cur oderit campum; cur neque militares inter aequales equitat Gallica nec temperat ora, cur timet Tiberim tangere.

[3]) deprome quadrimum merum; quid sit futurum cras fuge quaerere et quem fors dierum cumque dabit lucro appone.

Das Streben, dem Leser nach der Gravität der Römeroden leichte Abwechselung zu bieten, reicht, wie wir schon im ersten Überblick sahen (S. 55), noch weiter. Mit schelmischem Arrangement, wenn ich recht empfinde, lässt Horaz Oden folgen, welche zeigen, dass der caelebs von c. 9 — der in c. 7 Schmerz und Gefahr der Trennung Liebender nur als teilnehmender Zuschauer dargestellt hat — doch auch selber die Freuden der Liebe durchaus nicht entbehren mag. Zunächst bilden c. 9. 10 offenbar ein Paar. In c. 9 bringt der Dichter der früheren Geliebten[1]) ein Ständchen, sie antwortet vom Fenster aus und öffnet ihm schliesslich versöhnt Thüre[2]) und Herz wieder; in c. 10 bringt er ein Ständchen vor der Thüre einer verheirateten Dame und droht, da sie ihn nicht erhört, schliesslich auf ihrer Schwelle zu sterben.

---

[1]) Die „multi Lydia nominis" ist dem Leser der Trias aus I bekannt. Sie ist ihm zuerst begegnet in I 8 (Sybarin cur properes amando perdere), dann wieder in I 13 (cum tu Telephi cervicem, Telephi bracchia laudas), endlich in I 25 als von „iuvenes protervi" verlassen und auch von dem vorher in c. 13 sich anbietenden Dichter nunmehr verhöhnt und verabschiedet, nachdem kurz vorher in I 23 Chloe auf der Bildfläche erschienen ist (daher hier v. 5 f.: donec non alia magis arsisti nec erat L y d i a p o s t C h l o e n); seitdem ist ihr Name verschollen, und sie begegnet dem Leser erst hier in III 9 wieder (me torret Thurini Calais filius Ornyti). Wie man in I deutlich sieht, hat der Dichter die vorhandenen Studien, in denen er diesen Namen gewählt hatte, zweckmässig so angeordnet, dass es für den Leser den Anschein gewinnt, als handele es sich um dieselbe und um eine bestimmte Persönlichkeit, als werde der Verlauf der Beziehungen des Dichters zu dieser dargestellt. Die Möglichkeit, den scheinbar ganz abgerissenen Faden doch wieder aufzunehmen, wurde durch I 13, 17—20 geboten (felices quos irrupta tenet copula nec malis divolsus querimoniis s u p r e m a c i t i u s solvet amor die; vergl. hier v. 24: tecum vivere amem, tecum obeam libens). Darnach dürfte III 9, als jüngste der Lydiaoden und nach Einreihung jener drei in I, aus der citierten Strophe für unsere Blumenlese von Erotika concipiert sein.

[2]) Wer in v. 20 *Lydiae* als Dativ fasst und „ianua mea" versteht, zieht den Redenden in Wahrheit den Boden unter den Füssen davon. Die Situation ergiebt sich aus dem Liede selbst so klar, dass es nicht nötig ist, auf I 25, 1—8; III 7, 29—32 und III 10, ge-

Auch die folgende Pentade enthält drei rein erotische Stücke (c. 11. 12. 15), und c. 14 zieht in v. 21 ff. wie geflissentlich das erotische Element mit herein. Es ist Berechnung, dass vier Lieder dieser selben Art unmittelbar nach einander stehen (c. 9—12); für Variation der Motive ist auch hier gesorgt. Lyde (c. 11) will von Liebe zu einem Manne noch gar nichts hören; Neobule (c. 12) ist unglücklich, dass sie nicht wie ein Mann sich der Liebe hingeben darf. Die spröde Lyde ist als Libertine zu denken [1]; die liebeslüsterne Neobule ist Tochter eines soliden Hauses (metuentes patruae verbera linguae) und soll fleissig hinter der Spindel sitzen, während ihre Gedanken hinausschweifen zu den Orten, wo der Ritter weilt, dessen nitor (vergl. I 19, 5) es ihr angethan hat [2]. Dem Mitleid mit dem unglücklich verliebten Fräulein folgt endlich (c. 15) der Hohn über die mannstolle Hetärenmutter, die besser thäte, sich nachgerade hinter den Spinnrocken zurückzuziehen. Die nequitia der vom Dichter verhöhnten „uxor pauperis Ibyci" (c. 15) ist ein Gegenbild zu der superbia der von ihm umworbenen Lyce (c. 10), deren Gatte ein „nemus

schweige auf die einschlägigen Stellen der Elegiker hinzuweisen. Dass ein ander Mal das Mädchen zum Liebhaber entboten wird oder dass es gelegentlich selbst in wilder Leidenschaft zu ihm eindringt (wie III 15, 9 von Pholoe, oder vielmehr von ihrer Mutter Chloris, ein „expugnare iuvenum domos" angenommen wird), macht für die Scene dieser Wechselrede gar nichts aus.

[1]) Vergl. II 11, 21 f.

[2]) Ihr Ideal, der ritterliche Liparaeus Hebrus (vergl. zunächst 9, 14: Thurini Calais filius Ornyti), erinnert zunächst an das Bild des Enipeus 7, 25—28 (zu „unctos umeros" vergl. auch I 8, 8). In Gedankenverknüpfung mit derselben Ode (7, 15) wird ihr Hebrus „eques, neque pugno victus" nicht verglichen mit den Söhnen der Leda (I 12, 26 hunc equis, illum superare pugnis nobilem), sondern — obwohl „Pegasus terrenum equitem gravatus Bellerophontem IV 11, 27 — mit dem „nimis casto", nach dessen Liebe sich Anteia vergeblich sehnte. Zu dem letzten Bilde von c. 12 vergl. I 1, 26—28 (venator tenerae coniugis immemor); während der ritterliche Enipeus sich sehen lässt (conspicitur 7, 26) und um Asterie mit Ständchen wirbt, weiss Hebrus von dem Unheil, das er angerichtet hat (miserarum est . . neque mala vino lavere), anscheinend gar nichts oder kümmert sich doch nicht um die Bürgerstochter. Vergl. G. Friedrich S. 186, nach dem „das Motiv unserer Ode aus III 7, 22 f. entnommen ist."

inter pulchra satum tecta" hat[1]). So geben die sechs Oden 7. 9. 10. 11. 12. 15, die in der ersten Hälfte des Buches den sechs Römeroden das Gleichgewicht halten, eine Musterkarte erotischer Motive und Complicationen, und wo die Motive dieselben sind, hat Horaz die Oden durch abwechselnde Bilder getrennt[2]).

Wenn nun bei der Lage, die durch c. 1—6 geschaffen war, ein Stück von dieser erotischen Blumenlese den, immerhin hervorragenden, Platz an der Spitze der zweiten Dekade bekommen musste, so konnte — ganz abgesehen davon, dass „Mercuri, nam te" als eine weitere (doch ganz anders geartete) Werbung des caelebs sich an c. 9. 10 natürlich anschloss — keines von den sechs würdiger und geeigneter erfunden werden als dieses Gedicht. Erscheint doch die — an sich unbedeutende — Figur der spröden Lyde nur als Mittel, um einen Anlass zur kunstvollen Darstellung des Danaidenmythus durch den Lyriker zu gewinnen. Dazu kommt, dass die Ode anhebt mit der feierlichen Anrufung Mercurs, des Erfinders und Meisters der Leier, und durch ein stimmungsvolles Gemälde des Tartarus die Allmacht der testudo veranschaulicht.

Für seinen Platz und relativ betrachtet muss c. 11 geeignet und würdig heissen, als Ganzes für sich betrachtet kann es nicht sonderlich günstig beurteilt werden. Der Verbindung jener Motive haftet etwas Gezwungenes, dem ganzen Gedichte etwas Gesuchtes an[3]). Das kann auf Ungeschick in der Conception beruhen; es kann aber auch Folge eines Zwanges sein, dem der Dichter bei der Herstellung der Ode unterworfen war. Jene Erklärung

---

[1]) Wie c. 10 und 15 als die Schlussstücke der beiden Gruppen und c. 8 und 13 als deren Mittelstücke (oben S. 55 f.) mit einander correspondieren, so gewissermassen auch die davorstehenden Oden 7 und 12: in diesen beiden behandelt Horaz fremde Liebe (vergl. die oben S. 60 Anm. 2 festgestellten Beziehungen der beiden Gedichte), in c. 9. 10. 11. 15 eigene.

[2]) So z. B. 7, 13—20 (refert, narrat) von c. 11; 7, 25—28 von c. 12; 7, 29 f. von c. 9. 10.

[3]) Man vergleiche, wie viel natürlicher sich in c. 7 die historiae in den Rahmen der Dichtung einordnen.

möchte zutreffen und ausreichen, wenn, wie Kiessling[1]) annimmt, die Abfassungszeit unserer Ode „ziemlich früh" anzusetzen wäre. Allein dieser Annahme[2]) stehen schwere Bedenken entgegen, deren Erörterung auch für unsere Aufgabe, das Verfahren des Horaz bei der Büchercomposition zu studieren, nicht ganz nutzlos sein könnte.

Die von Kiessling aufrechterhaltene Athetese von v. 17—20 habe ich in der Untersuchung der Elegien des Albius Tibullus S. 195—198 abgewiesen und halte diese Ansicht — eventuell mit Aufnahme von Bentleys *exeatque* oder von *effluatque*[3]) — fest. Allein die dort von mir aufgestellte Hypothese späterer Einschiebung der von Tib. I 3, 69—71[4]) abhängigen Strophe zeigt sich ebenfalls als verfehlt; wenn man nüchtern und voraussetzungslos die von J. Vahlen vorgeschriebene[5]) Regel anwendet[6]), so ergiebt sich: die Beschreibung v. 13—24 kann nie ohne jene Strophe existiert haben, da nach v. 13 f. der Ausdruck „ianitor aulae" unverständlich ist, wenn ihm nicht die Erklärung „Cerberus" auf dem Fusse folgt. Also nicht nur in v. 17—20, wie ich in unvorsichtiger Übernahme von Kiesslings Datierung unserer Ode früher wähnte, sondern in v. 16—23 (ianitor — puellas) hat Horaz seine eigenen Gedanken und Worte[7]) conta-

---

1) Vergl. auch Phil. Unters. II S. 108.

2) Sie geht im letzten Grunde zurück auf eine Datierung von c. 8, die wir oben S. 57 f. ablehnen mussten.

3) Vergl. die Fussnote bei M. Hertz (Berlin 1892, Weidmann).

4) Tisiphone impexa feros pro crinibus angues saevit et huc illuc impia turba fugit: tunc niger in porta serpentum Cerberus ore stridet. Vergl. A. T. S. 192—194. — Tib. I 3 ist wahrscheinlich 728 gedichtet (a. O. S. 404).

5) Prooem. ind. lect. Berol. Sommer 1899 pg. 4 (Wochenschr. f. kl. Phil. 1899 Sp. 466).

6) tu potes tigres comitesque silvas ducere et rivos celeres morari, cessit immanis tibi blandienti ianitor aulae; quin et Ixion Tityosque voltu risit invito, stetit urna paulum sicca dum grato Danai puellas carmine mulces.

7) II 13, 33 f. 37 f. „carminibus stupens demittit atras belua centiceps aures; quin et . . dulci laborum decipitur sono"; II 19, 29—32 „te vidit insons Cerberus et recedentis trilingui ore pedes tetigitque crura".

miniert mit der, etwa 728 verfassten und bald im Buche veröffentlichten Darstellung seines Freundes Tibullus I 3, 69—81[1]), dessen Bemerkung „Veneris quod numina laesit“ eben den Gedanken ausspricht, den Horaz von v. 25 an verfolgt: die Sage soll der Lyde ein warnendes Beispiel sein, wohin der Frevel gegen die Satzungen der Venus führe. Bei Tibull, der an einen Nebenbuhler denkt (v. 81: illic sit quicumque meos violavit amores) sind Ixion „Junonem temptare ausus“ und Tityos raptor sehr zweckmässig gewählt; bei den Danaiden, wo die Sache anders liegt, wird ausdrücklich bemerkt „Veneris quod numina laesit“: und eben diese Wendung der Sage hat Horaz aufgegriffen und verwendet. Dass unser Dichter in dieser Werbung um Lyde weder den „notus integrae temptator Orion Dianae“ noch „amatorem Pirithoum“ aus 4,70 ff. aufgenommen hat, ist begreiflich genug; aber der dort zwischen jenen erwähnte „incontinens Tityos“ passte wegen seiner nequitia nicht um ein Haar besser: das wäre zu Tage getreten, wenn Horaz von seiner Schuld oder Strafe ein Wort gesagt hätte. Von der Thatsache also, dass Horaz hier trotzdem den Tityos samt dem gleichartigen Ixion an Cerberus anschloss statt etwa den „damnatus longi Sisyphus laboris“, den er selbst II 14, 18 ff. mit „Danai genus infame“ zusammengestellt hat[2]), oder „Prometheus et Pelopis parens“, die er II 13, 37 auf Cerberus und Furien folgen lässt[3]), behaupten wir: sie erklärt sich zusammen mit der Schilderung des Cerberus in v. 16—18 (ianitor, quamvis furiale centum muniant angues caput) und mit der ganzen Auffassung des angeknüpften Danaidenmythus am einfachsten durch die Annahme von Reminiscenz unseres Dichters an Tib. I 3. Den bei Tibull darauf noch genannten Tantalus liess Horaz aus, weil das, was

---

[1]) serpentum Cerberus ore stridet et excubat ante fores. illic Ixionis versantur membra, porrectusque Tityos assiduas viscere pascit aves; Tantalus est illic, et Danai proles Veneris quod numina laesit in cava Lethaeas dolia portat aquas. illic sit quicumque meos violavit amores.

[2]) Dass Horaz solchen Wiederholungen sonst nicht aus dem Wege geht, bemerkt Kiessling zu II 13, 33.

[3]) Vergl. Prop. IV 11, 23 ff.: Sisyphe mole vaces, taceant Ixionis orbes, fallax Tantaleo corripere ore liquor, Cerberus et nullas hodie petat improbus umbras.

jenen zu seiner Aufnahme veranlasst hatte[1]), für ihn nicht zur Geltung kam; für seine Zwecke genügt es, dass durch die kurze Nennung jener zwei Büsser eine Brücke zu den Danaiden hinüber geschlagen wird.

Weiter enthalten die Worte „tu potes, cessit tibi" v. 13. 15 eine Schwierigkeit, über deren Existenz man sich durch die Noten der Erklärer „wenn ein Orpheus sie rührt" oder „in der Hand des O. hast du es bewiesen" nur zu leicht hinwegtäuschen lässt. Selbstverständlich verlangt das Instrument einen Spieler; und dass der Dichter als den wirklich Orpheus gedacht hat, ist ausser Zweifel. Aber dass er Orpheus mit keiner Silbe nennen zu brauchen glaubt, ist hier doch höchst auffällig. Denn wenn ein Unbefangener, der das Gedicht von Anfang an liest und zu v. 13 f. kommt, dies „tu potes" als Ausführung der ersten beiden Zeilen auffassen wollte, nach denen der ausdrücklich genannte Amphion a Mercurio doctus testudine canens lapides movit; wenn er danach bei v. 15 f. mit „cessit tibi ianitor" nichts rechtes anzufangen wüsste und sich durch v. 17 ff. verleiten liesse, an des Alcaeus mächtiges Spiel II 13 sich zu erinnern: so hätte, scheint es, der Dichter kein Recht, ihm einen Vorwurf zu machen[2]). Dass Horaz es unterliess, den zu nennen, an den er von v. 13 an dachte, lässt sich historisch und psychologisch nur daraus erklären, dass er bei Dichtung der Zeilen seinen Blick auf I 12 gerichtet hielt[3]), wo er (v. 7—12)

---

[1]) Vergl. A. T. S. 195.

[2]) Kiessling (Phil. Unters. II S. 108 Anm. 53) sagt ohne weiteres: „Dass Orpheus das Subject zu *tu potes — aulae* ist, zeigt die Vergleichung mit I 12, 9"!

[3]) Nur als Verblendung durch die angenommene Abfassungszeit unserer Ode lässt es sich begreifen, wie Kiessling sagen konnte, Horaz habe unsere Strophe später in I 12 variiert und ausgeführt. Man vergleiche:

I 12.	III 11.
(vocalem temere) insecutae Orphea silvae . . . ducere quercus	tu [testudo] potes (tigres) comites (que) silvas ducere
(arte materna) rapidos morantem fluminum lapsus celeresque ventos	(et) rivos celeres morari
blandum et (auritas) fidibus (canoris ducere quercus)	(cessit immanis) tibi [testudini!] blandienti

Orpheus bei Namen genannt hatte, und dass er, da jene Ode dem ersten Buche zugewiesen war, von dem Leser der herauszugebenden Trias dieselbe Combination erwarten zu dürfen glaubte. Dass aber der Dichter bei diesem Lyde-Liede seinen Blick gerade auf jene (729/30 anzusetzende) pindarianische Ode richtete, erklärt unsere Theorie zur Genüge. I 12 ist, wie sich unten ergeben wird, das erste Lied der zweiten Dekade jenes Buches. Die entsprechende Stelle[1]) in unserem Buche durch ein erotisch gerichtetes Stück zu besetzen galt es hier: das ist der Zwang, unter dem der Dichter den, wohl durch den feierlichen Eingang von I 12 mitangeregten, Preis der allmächtigen Leier mit dem erotischen Motiv des vorhergehenden Liedes III 7 zu combinieren unternahm[2]).

Die so gewonnene Ansicht über die Entstehung unserer Ode wird bestätigt durch die übrigen Anklänge, welche in ihr vernehmbar sind. An die (dem Liede I 12 äusserlich nahestehende) Ode an den deus facundus curvaeque lyrae parens[3]) (I 10) erinnert hier nicht nur der gleichlautende Anfang Mercuri[4]); man vergleiche auch v. 4 (resonare callida). 22 (risit). 40 (falle) mit v. 7 (callidum condere). 12 (dum terret, risit). 16 (Atridas superbos fefellit) in jener Ode[5]). Die Anrufung von I 32, 4 f. 13 f. (dic barbite carmen; dapibus supremi grata testudo Iovis, salve vocanti) ist hier v. 3—7 (tu testudo olim neque grata, nunc et divitum[6]) mensis et amica templis) in die niedrigere Sphaere dieses Stoffes gezogen. In der dritten Strophe hat Horaz mit Zuhilfenahme von Anakreons *πῶλε Θρῃκίη* (*σκιρτῶσα παίζεις*) das Bild von II 5, 1—8. 13—16 in

[1]) Vergl., was oben S. 58 über die Beziehungen von III 7. 8 zu den entsprechenden Stücken von I gesagt ist.

[2]) Vergl. oben S. 60 Anm. 2 und S. 61 Anm. 3.

[3]) V. 3 ff.: testudo resonare callida, nec loquax olim.

[4]) Auch das Metrum der Oden ist dasselbe.

[5]) Auch v. 1 (te magistro). 5 f. (neque grata, nunc et divitum mensis et amica templis) in unserer mit v. 13 (duce te). 20 (superis deorum gratus et imis) in jener.

[6]) Der Zusatz ist durch den actuellen Zweck dieser Anrufung veranlasst.

ähnlicher Weise variiert[1]) wie in der vierten Strophe das Bild des Orpheus von I 12 (oben S. 64); denn v. 11 f., welcher die dort einander ablösenden Bilder der iuvenca (bezw. equa trima[2]) und der immitis uva (v. 9—12) contaminiert, verrät die Fassung an unserer Stelle als secundär. — Die Bezähmung der Tiger (v. 13), die in dem Gemälde von I 12 nicht vorliegt, ist vielleicht im Hinblick auf 3,14 (te Bacche pater tuae vexere tigres indocili iugum collo trahentes) hinzugethan[3]). In v. 16[4]) erscheint der auffällige Ausdruck *aulae*, wenn man v. 29 (sera fata quae manent culpas etiam sub Orco) mit heranzieht, als Nachklang von II 18, 31 (nulla certior Orci fine destinata aula divitem manet). Endlich sei die an sich geringfügige Ähnlichkeit zwischen v. 51 (nostri memorem sepulcro scalpe querelam) und 27, 14 (memor nostri vivas) deshalb bemerkt, weil auch jene Ode einen Mythus zur Darstellung bringt. — Fassen wir alles dies zusammen, so liegt die Annahme später Composition der 11. Ode, und zwar anscheinend für ihren Platz im Buche, jedenfalls näher als eine „ziemlich frühe" Ansetzung.

Nach den vier erotischen Stücken kommen zwei von anderer Art als erwünschte Abwechselung (c. 13. 14). Parallel mit c. 8, wo Horaz in seinem Hause zu Rom die Feier seiner Rettung von der arbor caduca in domini caput vorbereitet (voveram caprum), als Maecenas eintritt, steht in der Mitte unserer Pentade

---

1) Man vergleiche

II 5.	III 11.
circa virentes (est animus tuae) campos iuvencae	velut latis equa trima campis
. . . (nunc) ludere (cum vitulis praegestientis)	ludit (exsultim)
tolle cupidinem immitis uvae... iam te sequetur . iam *proterva* fronte petet Lalage *maritum*	metuitque tangi nuptiarum expers et adhuc *protervo* cruda *marito*

2) Vergl. sat. II 3, 251.

3) Vergl. auch Verg. georg. IV 510: mulcentem tigres et agentem carmine quercus („carmine mulces" hier v. 24).

4) Die Bezeichnung des Cerberus als ianitor ist am Platze, weil Orpheus Einlass zur geliebten Eurydice fand; vergl. 14, 23: si per invisum mora ianitorem fiet.

„o fons Bandusiae“: wir sehen den Dichter auf dem von Maecenas geschenkten Gut am Vorabend der Fontanalia (cras donaberis haedo), die er feiern wird unter der ilex cavis imposita saxis unde loquaces lymphae desiliunt[1]).

Die Caesarode, welche für diese Dekade bestimmt ist und das hier erforderliche Metrum zeigt (oben S. 53), ist sehr passend an 8, 21 f. (servit Hispanae vetus hostis orae Cantaber sera domitus catena) möglichst nahegerückt, sodass der Leser jene erste Siegesmeldung noch sicher in der Erinnerung haben muss. Die oben S. 57 f. behauptete nahe Zusammengehörigkeit der beiden Oden nach Inhalt und Abfassungszeit sehen wir hier bestätigt. Schon die ersten Worte unseres Liedes erfordern, dass der Leser — wie der Verfasser gethan hat — von den Römeroden herkomme und auf sie den Blick zurücklenke: „modo dictus[2]) Herculis ritu laurum petiisse“ weist direct und bewusst zurück auf 3, 9 ff. „hac arte (Pollux et) vagus Hercules enisus arces attigit igneas, quos inter Augustus recumbens bibet nectar“. Nach II 1, 15 bedeutet „laurum (petivit)“: aeternos honores triumpho (Hispanico) pariendos; diese laurus ist allgemein non gemmis venalis nec auro (II 16, 7 f.), sondern nur morte pro patria oppetenda. Mit Einsatz des Lebens[3]), mit der virtus die recludit immeritis mori caelum (2, 21) hat Caesar, als Horaz jenes *bibet* schrieb[4]), nach dem Lorbeer gegriffen; jetzt kehrt er

[1]) Mit „splendidior vitro“ v. 1 vergl. I 18, 16 „perlucidior vitro“; v. 10 f. „tu frigus amabile fessis vomere tauris praebes“ erinnert an 6, 42 f. „sol iuga demeret bobus fatigatis amicum tempus agens.“

[2]) Vergl. epi. I 1, 1 (prima dicte mihi camena) und de a. p. 391 ff. (Orpheus, dictus ob hoc lenire tigres rabidosque leones, dictus et Amphion saxa movere sono testudinis et prece blanda ducere quo vellet) in ihrer Beziehung auf Horaz' eigene Worte III 11, 2 f. 13—15.

[3]) Daran, dass Augustus auf dem Feldzuge schwer erkrankte, mag Horaz an der Stelle gedacht haben; aber dass er mit „modo dictus“ auf bis vor kurzem verbreitete Todesgerüchte habe hinweisen wollen, ist nach meiner Überzeugung ebensowenig im Sinne des römischen Dichters wie der Gedanke an die Verluste, die der Krieg wirklich gebracht (vergl. im 7. Anhang zu v. 11).

[4]) Vergl. v. 45 ff. derselben 3. Ode und Kiesslings Note dazu.

nach kurzer Zeit laurum adeptus zu den Göttern des Hauses zurück aus dem Lande, von dem einst Hercules victor zum Tiber kam[1]). Auf die Gedankenverbindung zwischen v. 9 und dem eben erwähnten c. 2 kommen wir im 7. Anhang zu sprechen. V. 13 „hic dies vere mihi festus atras exiget[2]) curas" klingt fast wie eine corrigierende Aufnahme von 8, 9 „hic dies anno redeunte festus". In v. 14. 17. 21 ff. kommen dem Dichter durch natürliche Ideenassociation Worte und Gedanken aus der etwas älteren Ode „quid bellicosus Cantaber et Scythes", auf die wir ja auch zu v. 21—23 des mit unserer Ode ziemlich gleichzeitigen c. 8 zurückwiesen (S. 58), in die Feder[3]). Bei den Worten „ego nec tumultum nec mori[4]) per vim metuam" v. 14 f. ist die Phantasie des Dichters im voraus beeinflusst durch den Gedanken an Marsum duellum und Spartacus vagans (v. 18 f.); durch diese historische Reminiscenz und durch die letzten Worte „calidus iuventa consule Planco"[5]) wird fein bekundet, dass die böse Zeit ein — auch für Horaz: vergl. *mihi* v. 13 — überwundener Standpunkt ist tenente Caesare terras.

Nach der letzten Strophe von c. 14 sieht es so aus, als solle das erotische Stück, das die dritte Pentade beschliesst, gewissermassen Beleg und Beispiel abgeben von der Art, wie der Dichter calidus iuventa sich gegen Ärgernisse verhielt[6]). Man erinnert sich leicht an I 16, 23 „me pectoris tentavit in dulci iuventa fervor et in celeres iambos misit furentem": dabei ist zu beachten, dass die Ode „o matre pulchra filia pulchrior" in

---

1) Vergl. Kiessling zu 14, 1.

2) Vergl. I 7, 31: vino pellite curas.

3) II 11: fugit iuventus pellente lascivos amores canitie; cur non rosa canos odorati capillos Assyriaque nardo potamus uncti? dissipat Euhius curas. quis puer restinguet Falerni pocula, quis eliciet domo Lyden? dic age cum lyra maturet in comptum comam religata nodum.

4) Nachdem durch „tumultum metuam" die Bedeutung des Verbums festgelegt ist, erlaubt sich der Dichter diese Construction, weil er „mortem violentam" nicht sagen kann. Anders 9, 11: pro qua non metuam mori.

5) „Im Jahre von Philippi": diese Combination kann Horaz nach II 7 und III 4, 26 vom Leser der Trias erwarten.

6) Vergl. auch 14, 21 „dic argutae properet Neaerae": 15, 14 „te non citharae decent nec flos rosae nec cadi."

jenem Buche genau an derselben Stelle steht wie hier der Angriff auf die Mutter der Pholoe [1]). In Ton und Tendenz ist unsere Ode der Verhöhnung der alternden, doch immer noch liebeslüsternen Lydia I 25 gleich; die gleichartigen Stücke (vergl. auch II 8) sind angemessen verteilt [2]).

Nachdem das erotische Element im Gegensatz zu den Römeroden reichlich zur Geltung gekommen ist, tritt es nunmehr zweckmässig zurück; die nächste Pentade enthält nur an letzter Stelle, als Gegenstück zu c. 15, ein Gedicht dieser Art, und in der folgenden Pentade (c. 21—25) fehlt dies Motiv ganz. Dafür tritt das Verhältnis zu Freunden und Gönnern, das nach der reichlichen Verwendung im II. Buche [3]) in der ersten Hälfte unseres Buches bis auf c. 8 (Maecenas) nicht aufgetreten war, nun wieder hervor: zunächst in den Oden 16 (Maecenas). 17 (Aelius Lamia). 19 (Murena), ferner in c. 21 (Messala).

Über die sonderbare Gesellschaft, in welche die Ode „inclusam Danaen“ verschlagen erscheint — nach dem unerquicklichen Hohn gegen „uxor pauperis Ibyci“ und vor den leichten Scherzen von „Aeli vetusto nobilis ab Lamo“ hätte man sich bisher wohl verwundern dürfen. Jetzt aber erkennen wir, dass dies an Maecenas gerichtete, gedanken- und stimmungsvolle „Glaubensbekenntnis des Dichters gegenüber dem die Zeit beherrschenden Streben nach Reichtum“ an der Spitze der neuen Pentade steht und, als Anfang der zweiten Hälfte des Buches, in Parallele mit seinem ersten, nach Inhalt und Tendenz nahe verwandten Gedichte: die dort allgemein gegebenen, nur zuletzt mit dem Dichter exemplificierenden Lehren sind hier als seine Lebensmaximen ausgeführt. Im einzelnen vergleiche man v.

---

[1]) Vergl. zu c. 12 (oben S. 65).

[2]) Über die Beziehungen unserer Ode „uxor pauperis Ibyci; te lanae decent“ zu c. 10 und c. 12 siehe oben S. 60 f; zu v. 12 „lascivae similem ludere capreae“ vergl. ausser 11, 10 auch I 23 „hinnuleo similis Chloe.“ Rein zufällig und bedeutungslos sind die Berührungen von v. 5 f. „inter ludere virgines et stellis nebulam spargere candidis“ mit II 12, 19 „ludentem nitidis virginibus“ und von v. 16 „poti faece tenus cadi“ mit I 35, 27 „cadis cum faece siccatis.“

[3]) II 1—3. (4). 6. 7. 9—12. 14. 16. 17. 20.

29 ff. mit den letzten Worten von c. 1 „cur valle permutem Sabina divitias operosiores (non beatiores!)“;[1]) ferner v. 30 „segetis certa fides meae“: 1,30 „fundus mendax“, v. 44 „bene est cui deus obtulit parca quod satis est manu“: 1,25 „desiderantem quod satis est neque sollicitat“; auch v. 17 „sequitur cura“: 1,40 „neque decedit cura“. Im zweiten Buche steht an derselben Stelle (c. 16) eine Ode, die in v. 6—16 (otium non gemmis neque purpura venale nec auro; vivitur parvo bene cui nec somnos cupido[2]) aufert) und v. 31—37 (mihi forsan tibi quod negarit porriget[3]) hora; te greges Siculaeque circummugiunt vaccae, te Afro murice tinctae vestiunt lanae: mihi parva rura Parca dedit) dieselbe Lebensanschauung bekundet. Lenken wir, nach den mehrfachen Parallelen, die wir zwischen III und I bereits fanden, den Blick noch weiter zurück, so finden wir an der entsprechenden Stelle von I die Ode, in welcher Horaz das friedliche Glück seines Sabinergütchens ausmalt (I 17: di me tuentur: hic tibi copia manabit benigno ruris honorum opulenta cornu). Inwieweit sich Horaz eines solchen Parallelismus zwischen den drei Büchern bewusst gewesen ist, mag dahingestellt bleiben; sicher aber ist, dass wir jedesmal an sechzehnter Stelle Oden finden, die für den Dichter persönlich bedeutsamen Inhalts sind.

Es fehlt nicht an weiteren Anzeichen, welche die Zuweisung unserer Ode an ihren Platz im dritten Buch als wohlüberlegt

---

[1]) Wie eine Bekräftigung der in „cur permutem“ mitgegebenen Antwort klingt dem Leser hier v. 18 „iure perhorrui tollere verticem.“

[2]) Masc. (sordidus) wie hier v. 39 (contracto).

[3]) Die beiden Verba hier v. 21 (quanto quisque sibi plura negaverit) und 40 (parva vectigalia porrigam). Auch an unserer Stelle ist *porrigere* nicht = *extendere*, sondern der Dichter wählt nach v. 38 (nec si plura velim tu dare deneges) statt „pauca possidebo“ den Ausdruck „parva vectigalia porrigam“, indem er sich gewissermassen als procurator (wie Iccius bei Agrippa: epi. I 12) des verliehenen Gutes betrachtet; vergl. sat. II 6 „hoc erat in votis: modus agri non ita magnus, ubi tecto vicinus iugis aquae fons et paulum silvae foret. di melius fecere. bene est. nil amplius oro Maia nate nisi ut propria haec mihi munera faxis“ und daselbst Kiesslings Note zu *propria*.

und zweckmässig darstellen. Die Verwendung des Danaemythus als Exempel für die Macht des Goldes erinnert an die Art, wie am Anfang der vorigen Pentade der Danaidenmythus als Exempel aufgestellt wird. Von v. 18 an fühlt sich der Leser, der die Trias der Reihe nach ordentlich liest, zunächst an II 18, 1—14 erinnert (non ebur mea renidet in domo, nec Attali regiam occupavi; at . . pauperem dives me petit. nihil supra deos lacesso nec potentem amicum largiora flagito satis beatus unicis Sabinis), ferner an I 31 (poscit vates non opimae Sardiniae segetes feraces, non Calabriae armenta, non aurum, non rura quae Liris mordet; me pascunt olivae, frui paratis mihi Latoe dones): so sind diese aufs nächste verwandten Bekenntnisse des Dichters wohl verteilt und von den dreien unseres offenbar nicht zufällig diesem Buche einverleibt. Im einzelnen erinnert ausserdem v. 25 „contemptae“ an 3,50 „aurum spernere fortior quam cogere“[1]); vor den Worten „purae rivus aquae“ v. 29 hat die Ode „o fons Bandusiae“ (13) Platz gefunden, der Wald des Gütchens ist dem Leser aus I 22 (und I 17) bekannt; zu v. 33 vergleiche II 6, 14 ff. „(regnata rura Phalantho) ubi non Hymetto mella decedunt et Aulon minimum Falernis invidet uvis“; Mygdonia (v. 41) ist II 12, 22 (num tu quae tenuit dives Achaemenes aut pinguis Phrygiae Mygdonias opes permutare velis) erwähnt „und von da den Lesern des Dichters bekannt“, für den persischen Ahnherrn Achaemenes tritt hier der lydische Alyattes ein.

Die zweite Faunusode des Horaz (c. 18), die nicht in demselben Buche wie „velox amoenum“ I 17 stehen durfte und in II aus inhaltlicher Rücksicht nicht Platz fand, konnte in III keinen geeigneteren Anschluss erhalten, als sie in dieser Pentade an 16, 29 f. hat. Als Mittelstück der Pentade steht sie zunächst der, zu derselben Dekade gehörenden Ode „o fons Bandusiae“ (13) gegenüber: beide zeigen uns den Dichter auf seinem Landgut die Gottheiten von Flur und Feld fromm verehrend (vergl. oben S. 55 f.). Der Ausdruck „per meos fines incedas abeasque“ ist gewählt wegen I 17, 2 „Lucretilem mutat Lycaeo Faunus“;

[1]) Auf v. 26 f. 31 geht zurück I 1, 9 f. „illum si proprio condidit horreo quidquid de Libycis verritur areis.“

an v. 9 desselben Gedichtes (nec metuunt Martiales lupos) erinnert hier v. 13 „inter audaces lupus errat agnos“[1]).

Umrahmt wird dieses Mittelstück von einem Paar von Oden, die das, ausser in c. 8 (und 14), bisher in diesem Buche noch nicht vertretene sympotische Element der horazischen Lyrik zur Geltung kommen lassen. Anlass der ersten (c. 17) ist ein Festtag in der Familie[2]) des intimen Freundes (I 26. 36) Aelius Lamia, zu dessen Mitfeier sich Horaz auf sein „Formianum“[3]) einladet, indem er dem für genealogische Studien interessierten und anscheinend darüber das Nächstliegende vergessenden Freunde einen scherzhaft ersonnenen Stammbaum fix und fertig als Gastgeschenk überreicht. Die zweite Ode des Paares (c. 19) führt uns mitten hinein in eine improvisierte Gesellschaft von Freunden, die Murena, dem Schwager des Maecenas, zu später Stunde ins Haus gefallen ist[4]) und — da ja auch gerade „nova luna“ ist! (vergl. 23,2) — ihm seine Wahl zum Augur feiern helfen will: aber über gelehrt-antiquarischen Vorträgen[5]) eines von der Gesellschaft versäumt man, zum Thema des Tages überzugehen, sodass der Dichter das Trinkgelage in Gang bringen muss[6]). Jene Feier bei Lamia fällt in den Spätherbst oder den

[1]) Zu „Veneris sodali“ v. 6 erinnert G. Friedrich S. 128 treffend an I 4 (iam choros ducit Venus, gratiae alterno terram quatiunt pede; nunc Fauno decet immolare seu poscat agna sive malit haedo).

[2]) Anders G. Friedrich S. 40.

[3]) Vergl. v. 6. 10 (qui Formiarum moenia dicitur princeps tenuisse; alga litus tempestas sternet). Bemerkenswert ist, dass in der vorhergehenden Ode 16, 34 Formianerwein mit „Laestrygonia bacchus in amphora“ bezeichnet ist.

[4]) Dass wir hier nicht an Murenas Villa in Formiae (sat. I 5, 38: in Mamurrarum urbe manemus Murena praebente domum) zu denken haben, scheint aus v. 22—24 hervorzugehen; doch hat Horaz bei den Worten v. 7 „quo (nämlich: Murena) praebente domum“ sicherlich an jene Stelle sich erinnert, möglicherweise sich bei der Conception unserer Ode durch die Reminiscenz beeinflussen lassen.

[5]) Inachus „priscus“ ist aus II 3, 21 bekannt. Auffällig ist die Übereinstimmung von v. 2 mit 2, 13. 16 (vergl. IV 9, 52).

[6]) In ähnlicher Weise greift er I 27 ein: die beiden Symposienoden sind auf I und III verteilt. In II entspricht unserem „insanire iuvat“ v. 18: „recepto dulce mihi furere est amico“ 7, 28 (vergl. IV 12, 28: dulce est desipere in loco).

Anfang des Winters[1]); die zunächst folgende 18. Ode bezieht sich auf den 5. December[2]); im Winter bei barbarischer Kälte sind unsere comissatores unter Horazens Führung bei Murena eingekehrt[3]). Zur Abwechselung (vergl. 8, 11; 14, 18) soll Chier[4]) getrunken werden, und zwar von der besten teuersten Sorte: Horaz hat einen Jungen des Hausherrn geschickt, welchen einzuhandeln[5]); ein anderer „puer ad cyathum" ist im Nebenraum mit der Temperierung des Wasserzusatzes beschäftigt[6]). V. 5 will also nicht allgemein besagen „was kostet jetzt das Fässchen Chierwein?" — als ob eine Angabe oder ein Gespräch über den Marktpreis der Waare gewünscht würde —, sondern auch dieser Satz ist, wie die folgenden, auf das Actuelle zu beziehen: vom Weine, und zwar von der Kostbarkeit des Chierweines, den wir uns holen lassen, schweigst du dich aus. Was der, wegen des tadelnden Tones absichtlich nicht genannte Cumpan, der Vorstudien zu seinen Dichtungen redselig auskramt, versäumt hat, muss selbstverständlich eben durch das Gedicht ausgesprochen werden. So bezieht sich auf „quo praebente domum (et frigus dissolvente)" der Ehrentrunk „auguris Murenae"[7]), auf „quota caream frigoribus" der Becher „noctis mediae" v. 10 (es ist bereits um Mitternacht). So ist der Inhalt von v. 7 f. erledigt, und in gleicher Weise müssen die, ebenfalls näher zusammengehörigen beiden Themen von v. 5 f. erledigt werden. Vom

---

1) Vergl. 17, 9—14; zu „compone lignum" v. 14 vergl. I 9, 5—8 „dissolve frigus ligna super foco large reponens (atque deprome merum)."

2) Vergl. auch 17, 9 „foliis nemus multis tempestas sternet": 18, 14 „spargit agrestes tibi silva frondes"; 17, 16 „cum famulis operum solutis" berührt sich mit 18, 11 f. 15 f. „festus vacat otioso cum bove pagus, gaudet invisam pepulisse fossor pede terram."

3) Zeitliche Harmonie zusammengestellter Gedichte beobachteten wir auch bei c. 7. 8 (oben S. 58).

4) Sat. II 3, 115; 8, 15 f.

5) Vergl. 14, 17 f. „i pete puer cadum"; desgleichen v. 16 „rixarum metuens": 14, 26 „litium et rixae cupidos protervae". An I 4, 6 „iunctae Nymphis Gratiae decentes" erinnert v. 17 „Gratia nudis iuncta sororibus".

6) Es steht nicht da „quis aquam praebeat" (sat. I 4, 88; II 2, 69).

7) Vergl. 8, 13 (oben S. 58).

Weine hat der Dichter das Nötige in v. 5 bereits mitaufgenommen (Chium pretiosissimum), sodass — da es sich um den Betrag der Kaufsumme eben nicht handelt — nur noch die Mischungsverhältnisse zu bestimmen sind (v. 11 ff.); aber wo bleibt der Bescheid auf v. 6? Er fehlt, wenn man den zum Schluss angeredeten Telephus als den mit *narras* und *taces* Gemeinten auffasst und zum Zechgenossen des Horaz und Murena macht. Aber ein „sodalis" des Horaz, wie die Scholien fabulieren, ist dieser Telephus sowenig wie der gleichnamige Hetärenfreund von I 13 und IV 11. Die Beschreibung unseres Telephus „spissa te nitidum coma, puro te similem Vespero petit"[1], welche auch den Affect des Dichters für den durch Rhode[2] in Beschlag genommenen verrät, beweist es meines Erachtens, dass eben er der in v. 6 angedeutete Ganymed ist[3].

Indem unsere Ode so erotisch ausklingt und zwar den „spissa nitidum coma" Telephus zum Thema nimmt, erhält die 20. Ode Anschluss. Ihr Thema ist die, durch den wilden Wettstreit der Werbenden gehobene Schönheit des Nearchus (sparsum odoratis umerum capillis, qualis fuit raptus ab Ida)[4]. So

---

[1]) Vergl. 9, 21 „sidere pulchrior ille est"; II 5, 16 ff. „petet maritum dilecta quantum non Chloris sic umero nitens ut pura renidet Luna Gygesve solutis crinibus"; auch I 19, 5 f. „urit me Glycerae nitor splendentis marmore purius"; ferner zu v. 21 f. „parcentes dexteras odi, sparge rosas": I 38 „odi puer apparatus, mitte sectari rosa quo locorum sera moretur" (ob übrigens unser „sparge rosas" auf Luxus eines üppigen Haushalts weist oder ob der Dichter bei dem Verlangen nach dem gewöhnlichen apparatus — I 36, 15; II 3, 14; 11, 14; III 15, 15; 29, 3 — die „Peligna frigora" von v. 8 vergessen hat, möchte ich nicht entscheiden); zu v. 24 ff.: I 33 (immitis Glycerae, iunior praeniteat; Lycorida Cyri torret amor, Cyrus declinat in Pholoen; me melior cum peteret venus); zu v. 28: I 13, 8 „quam lentis macerer ignibus": „lentus amor" weist, da „Glycera mea" inzwischen nicht auf der Bildfläche erschienen ist, auf I 30 zurück.

[2]) Sie ist tempestiva (vergl. I 23, 12) tibi adulescentulo: vergl. v. 24 „seni non habilis."

[3]) Vergl. I 29, 7 „puer quis ex aula capillis ad cyathum statuetur unctis?"; auch I 32, 12 „Lycum nigro crine decorum".

[4]) Zu v. 2 vergl. I 23, 10; die Worte „per obstantes catervas" v. 5 kehren in IV 9, 43 wieder (vergl. oben S. 11).

schliesst unsere Pentade mit puerorum amores wie die erste der Dekade mit puellarum amores. Der Parallelismus von c. 13—15 und c. 18—20 ist ersichtlich: es entsprechen sich nicht nur c. 13 und 18, sondern auch c. 14 und 19 in dem apparatus des Zechens und der erotischen Schlusswendung, die dort für c. 15, hier für c. 20 eine geeignete Überleitung schafft.

In der letzten Dekade des Buches lässt der sympotische Lyriker die erste Pentade anheben mit dem sinnigen, gemütvollen Preise der Macht der Bacchusgabe (die zweite Dekade begann mit der Macht der testudo Mercurs), während am Beginn der zweiten Pentade (c. 26) der Erotiker das Wort zum Abschied nimmt. Für so hervorragenden Platz ist die Ode „o nata mecum" um so geeigneter, als es gilt, keinen geringeren zu ehren als Valerius Messala Corvinus, den Freund[1]) des Gönners mit dem die vorige Pentade anhob (16, 20), den Gönner des Freundes mit dem — wie wir sehen werden — die letzte Abteilung des ersten Buches anhebt (I 33). Bei der Abfassung der Ode wirkte im Geiste des Dichters die Erinnerung an epo. 13, 4. 6. (tu vina Torquato move consule pressa meo). 17 f. besonders für v. 1. 6, an I 13, 9 (immodicae mero rixae; vergl. auch III 19, 16) und II 11, 7 f. (lascivos amores facilemque somnum). 11 f. 18 besonders für v. 3 f., an II 7, 20 f. (nec parce cadis tibi destinatis, oblivioso Massico ciboria exple) und an I 18, 3 -6 (quis post vina militiam aut pauperiem crepat). 16 für v. 13—21. Zu v. 8 „languidiora vina" vergl. 16, 34 „nec Laestrygonia bacchus in amphora languescit mihi", zu v. 19 f. „nec iratos trementi regum apices": 3,3 „non voltus instantis tyranni quatit", zu v. 22 „segnes nodum solvere Gratiae": 19, 16 f. „Gratia nudis iuncta sororibus"; die Berührungen von v. 1. 5—8. 23 f. (vivae producent lucernae) mit 8, 10—15 sind oben S. 58 zur Sprache gekommen.

Es folgen in der Pentade zwei Oden, welche durch die Gleichheit der schlichten ländlichen Götterverehrung zu einem Paare verbunden werden. Die Verehrung der „montium custos

---

[1]) Vergl. die höchst interessante Notiz des Servius zu Aen. VIII 310; Ribbeck, Röm. Dichtung II S. 128.

nemorumque" erinnert an die des Faunus in der vorigen Pentade; die Widmung der „pinus villae imminens" — dabei kommen dem Leser II 3, 9 „pinus ingens (albaque populus umbram consociare amant ramis)" und II 11, 14 „sub alta vel platano vel hac pinu iacentes" von selbst wieder in den Sinn — und die umschreibende Bezeichnung des Opfertieres „verris obliquum meditantis ictum sanguine donem" erinnern weiter an die Bandusiaode (donaberis haedo cui frons turgida cornibus primis proelia destinat frustra, nam inficiet tibi sanguine rivos; fies nobilium fontium me dicente cavis impositam ilicem saxis). Dass wir die mit c. 13 und 18 nahe verwandte Ode in dieser Pentade nicht als Mittelpunkt finden, würde auffällig sein, wenn diesen Platz eine Ode anderer Richtung einnähme. Aber die (dem Inhalt und der lyrischen Form entsprechend an „rustica Phidyle" gerichtete) Auslassung des Dichters über Art und Wert der ländlichen einfachen Religiosität, wie er sie in c. 13. 18. 22 vorbildlich geübt hat, gehört in denselben Lebenskreis, und die ersten Strophen 23, 1—8 sind im Gedanken und im Ausdruck[1]) dem Mittelstück der vorigen Pentade parallel. Dazu könnte für die Anordnung c. 22. 23 (nicht 23. 22) ausser der metrischen Rücksicht, dass in diesem Buche nicht noch einmal alcäische Lieder (c. 21. 23) auf einander folgen sollten, auch der Umstand in Betracht gekommen sein, dass die ausführlichere Darlegung der Genugsamkeit solcher religiösen εὐτέλεια des römischen Bauerntums[2]) hinüberleitet zu dem Gedanken an die Sitten der Naturvölker, die in der folgenden Ode (24, 9 ff.) dem modernen Wesen gegenüber als Muster vorgeführt werden.

Für die, an den modernen Römer im allgemeinen gerichtete, in Diction und Versmass leidenschaftliche Verwerfung der „summi materies mali" (c. 24) ist der Leser durch die Römeroden in Stimmung versetzt. Die Aufnahme jener Gedanken der ersten Dekade ist zweckmässig in die letzte des Buches gewiesen. Unsere Pentade erhält damit ein Lied von ähnlicher Art, wie es

---

[1]) Man beachte nur das *si* 18, 5 und 23, 1. 3. 17 und die Wiederkehr des Wortes *alumni* 18, 4: 23, 7.

[2]) Siehe den 8. Anhang.

die vorige in c. 16 besitzt;[1]) auch zwischen diesen beiden Oden ist in genügendem Intervall für Abwechselung Sorge getragen. Unsere Ode, die nach Publication der georgica Vergils (725/26)[2]) gedichtet zu sein scheint, aber noch ehe Horaz mit der Conception der Römeroden „ins Reine gekommen" war, erinnert den Leser, der sie hier findet, an manche frühere Stellen, deren Gedanken hier zusammengefasst erscheinen, während sie in Wirk-

---

[1]) G. Friedrich bemerkt S. 165, „dass, wie der Inhalt von III 6 in III 24 wiederkehrt, so III 1 noch einmal reproduciert wird in III 16".

[2]) Die Schilderung v. 12 f. ist beeinflusst durch die Vorstellungen vom saturnischen Zeitalter, wie es Vergil georg. I 126—128 beschreibt (ne signare quidem aut partiri limite campum fas erat, in medium quaerebant ipsaque tellus omnia liberius nullo poscente ferebat). — Höchst bemerkenswert sind ferner die Übereinstimmungen unserer Ode mit Gedanken und Worten Sallusts, der „nachweislich fleissig von Hor. gelesen worden" ist (W. Hirschfelder in der Wochenschr. für kl. Ph. 1901 Sp. 296; vergl. auch Kiessling zu II 1, 28 und epo. 9, 23): man vergleiche Cat. 10, 3 „pecuniae cupido crevit: ea quasi materies omnium malorum fuere" (Sallust redet — vergl. cap. 11, 5 ff. — von den durch Kriege gewonnenen Schätzen, die von rechtswegen nicht einzelnen, sondern als Siegesbeute auf das Capitol gehören — vergl. III 3, 49 ff. —: so ergiebt sich hier die Gedankenverbindung mit v. 45 „in Capitolium (feramus)" wie im Triumphzug „quo clamor vocat et turba faventium"); ferner Cat. 11, 2. 3 „ille vera via nititur; avaritia semper infinita insatiabilis est, neque copia neque inopia minuitur"; 12, 1 „divitiae honori esse, paupertas probro haberi"; 13, 1 „a privatis compluribus maria constrata esse"; 20, 11 „divitias superare quas profundant in exstruendo mari"; dazu kommt die zu v. 9 f. von Porphyrio angeführte Stelle aus hist. III. Die Ode II 15, welche ebenfalls den Vorstudien zu den Römeroden angehört, erinnert ausserdem an Cat. 9, 2 „in suppliciis deorum magnifici, domi parci"; 12, 3 f. „operae pretium est, cum domos atque villas cognoveris in urbium modum exaedificatas, visere templa deorum quae nostri maiores religiosissumi mortales fecere; illi delubra deorum pietate, domos suas gloria decorabant"; 13, 3 „neque frigus opperiri sed luxu antecapere"; die Ode II 18 endlich erinnert an Jug. 41, 8 „parentes aut parvi liberi militum, uti quisque potentiori confinis erat, sedibus pellebantur." Die überaus interessanten Berührungen unserer Ode mit Liv. XXXIIII 1—4 sind von G. Friedrich S. 200 gefunden und erörtert worden. Nach alledem darf man wohl auch v. 14—16 unserer Ode auf Lectüre von Caesar de b. G. IV 1 zurückführen.

lichkeit wohl zumeist vielmehr Nachklänge aus unserer Ode sind. In diesem Sinne erinnern v. 1 f. an I 29 „beatis Arabum invides gazis“; v. 3 f.[1]) an 1, 33—35 „contracta pisces aequora sentiunt iactis in altum molibus: huc caementa demittit“; v. 5—8 an v. 14—16. 37 derselben Ode „Necessitas sortitur, omne movet urna nomen; Timor et Minae scandunt eodem quo dominus“; v. 5 f. zugleich an I 35, 17 f. „saeva Necessitas clavos manu gestans“; aus derselben Ode I 35 sind auch v. 3 f. 9 (Dacus asper, profugi Scythae). 11—14. 33 (cicatricum et sceleris pudet fratrumque) mit v. 6 (summis verticibus). 9—11 (campestres Scythae et rigidi Getae). 26. 50 (caedes et rabiem civicam; scelerum si bene paenitet) unserer Ode zu vergleichen; v. 17—24. 52—58 derselben erinnern an 6, 17—40; v. 20. 48. 59 f. an 3, 25—27. 49—51; ausserdem vergleiche man noch v. 27: I 2, 50 „hic ames dici pater“; v. 36—39: I 22, 17 ff.; v. 61 f. „indigno pecuniam heredi properet“: II 3, 20 „exstructis in altum divitiis potietur heres“ und II 14, 25 „absumet heres Caecuba dignior servata centum clavibus“.[2])

Die Berührung der beiden ersten Strophen unserer Ode mit II 18, 18—22. 31 (secanda marmora locas sub funus et sepulcri immemor maris urgues submovere litora parum locuples continente ripa) erwähnen wir zuletzt, weil sich daran eine weitere Beobachtung knüpft. Wie gegen Ende des zweiten Buches auf „non ebur nec aureum“ der Dithyrambus „Bacchum in remotis carmina rupibus“ folgt, so steht am Schlusse unserer Pentade nach der mit „non ebur“ verwandten Ode die dithyrambische Verkündigung der Erhöhung des Caesar (c. 25). Die Verteilung der Dithyramben[3]) und die Zweckmässigkeit der Stellung von III 25 nach II 19[4]) sind ersichtlich. Während aber dort

[1]) Vergl. den 9. Anhang.

[2]) Über das Verhältnis von v. 6. 40 ff. zu I 3 wird in dem Abschnitt über die Redaction der Tetras gesprochen werden.

[3]) Vergl. im ersten Buche c. 18 „nullam Vare sacra.“

[4]) Vergl. daraus (ausser der ganzen Scenerie) im einzelnen besonders v. 5 f. „recenti mens trepidat metu plenoque Bacchi pectore“ und 13 f. „fas (est mihi) coniugis additum stellis honorem (cantare)“. S. auch Plüss S. 306—309.

„Bacchum in remotis“ mit II 20 „non usitata“, nicht mit „non ebur“, näher zusammengehört, scheinen in unserer Pentade, wie c. 22. 23, so auch c. 24. 25 ein Paar zu bilden, welches nicht nur durch das Temperament und das Metrum der Dichtungen und durch ihre nationale Richtung im allgemeinen verbunden ist. Denn der Leser unserer Ode fühlt das in 24, 25 ff. soeben ausgesprochene sehnsüchtige Verlangen noch nach und combiniert sich von selbst: der Retter ist da, der die Hand an die Wunden legt, der „licentiam refrenare et rabiem civicam tollere“ nicht nur Mut und Willen besitzt, der die Aufgabe schon erfüllt und damit noch höheres erreicht hat als „pater subscribi urbium statuis“ und den Ruhm bei der Nachwelt. Deutlich weist „stellis inserere et consilio Iovis“ v. 6 den Leser zurück auf 3, 10 f. „iustum et tenacem propositi virum: hac arte Pollux et Hercules enisus arces attigit igneas, quos inter Augustus purpureo bibet ore nectar.“ Die Bezeichnung „egregii Caesaris“ v. 4 weist weiter zurück auf I 6 „nec conamur tenues grandia, dum pudor imbellisque lyrae musa potens vetat laudes egregii Caesaris culpa deterere ingeni“; hier aber, nach der Vorbereitung durch II 19. 20, heisst es „nil parvum aut humili modo, nil mortale loquar. dulce periculum[1]) est“: auch darum konnte unsere Ode nur in das dritte Buch gesetzt werden. In ihrem grossartigen Schwunge bildet sie einen würdigen Abschluss der, gewiss nicht zufällig, aus lauter ernst gehaltenen Liedern zusammengesetzten Pentade.[2]) Mit ihr erhält die dritte Dekade, wie die zweite in c. 14, ihre Caesarode. Als letztes Lied dieser Art kehrt sie, im Bunde[3]) mit 24, 25—28. 50, zurück zu den Gedanken, mit denen die Trias in I 2, 25 f. 29. 41—50 anhob.[4])

---

[1]) Das ist: die (neue) Aufgabe.

[2]) Den Abschluss der entsprechenden Pentade bildet „exegi monumentum.“

[3]) Durch diese Verbindung erklärt und rechtfertigt es sich, dass c. 24 nach den Oden steht, deren Voraussetzung und Vorbereitung es, der wahrscheinlichen Chronologie gemäss, bei der Verteilung und Anordnung hätte werden können.

[4]) Im einzelnen vergl. noch zu v. 7 f.: 1, 2 „carmina non prius audita musarum sacerdos canto“; zu v. 10: I 9, 1 „vides ut stet nive candidum Soracte“ (über „candidus“ handelt der 11. Anhang).

Nach den durchweg ernsten Klängen der aus 1 + 2 + 2 Liedern zusammengesetzten Pentade bringt die zweite (c. 26—30) zunächst Stücke anderer Art: wir hören die Namen Chloe, Galatea-Europe, Lyde. Indem der Epilog — entsprechend dem Ausblick über die Mitlebenden hinweg in die unendliche Zukunft — nicht, wie der Prolog I 1, 1. 35 f. that, Maecenas anredet, sondern sich an die Muse wendet[1]), ist es passend, dass wir davor den prima dictus, summa dicendus camena finden; prächtig stimmt das charaktervolle Selbstgefühl des Menschen, wie es gerade in dieser Maecenasode 29, 41 ff. zum Ausdruck kommt, zusammen mit dem stolzen Selbstbewusstsein des Sängers in c. 30. Der Princeps erscheint nicht mehr: in einer Pentade, die in so starken Accorden des Sängers Unsterblichkeit verkündet, konnte selbst eine Caesarode im Stile von c. 25 keinen genügenden Raum finden. Sinnig aber ergänzen sich die Schlussworte der zusammengehörigen Pentaden 25, 20 „dulce periculum est o Lenaee sequi deum cingentem viridi tempora pampino" und 30, 16 „mihi Delphica lauro cinge Melpomene comam"[2]). Es ist wohl nicht Zufall, dass der Dichter gerade hier, in der letzten Dekade der Trias, am Anfang sein Geburtsjahr angiebt (21,1: o nata mecum consule Manlio) und, nachdem er an der entsprechenden Stelle unserer Pentade 26,1 mit *vixi*[3]) seines Dichterlebens Summe gezogen, am Schlusse der Dekade der Nachwelt, in der sein Name und sein Werk weiter leben wird, seine Herkunft nach Ort[4]) und Stand[5]) kund sein lässt.[6])

[1]) „Sume (scil. tibi: vergl. Comp.Verg. S. 180 Anm. 3. 4) superbiam" ist das Gegenteil von „pone superbiam" 10, 9. Vergl. II 1, 39 „Musa mecum quaere modos"; auch I 32, 2 „si quid tecum lusimus barbite."

[2]) Vergl. I 1, 29: „me doctarum hederae praemia frontium dis miscent superis"; über 25, 20 oben S. 10 Anm. 6.

[3]) Vergl. 29, 43: ille laetus deget cui licet in diem dixisse „vixi."

[4]) Vergl. IV 9, 2: „longe sonantem natus ad Aufidum".

[5]) Die Worte „ex humili potens" 30, 12 weisen zurück auf II 20, 5 „ego pauperum sanguis parentum"; auf v. 7 f. 21—24 desgleichen 30, 6 f. „non omnis moriar multaque pars mei vitabit Libitinam": dort ist die Verbreitung, hier die Dauer des Dichterwerkes Hauptgedanke. Zu v. 5 „fuga temporum" vergl. auch II 14, 1 „fugaces labuntur anni"; über *situ* v. 2 handelt der 10 Anhang.

[6]) Vergl. A. T. S. 407 (s. v. „Personalienangabe"); Festschrift

Der vorigen entsprechend, ist unsere Pentade aus 2 + 2 + 1 Liedern zusammengesetzt. Das erste Paar ist erotischer Art; im zweiten (c. 28. 29) lässt der sympotische Dichter den Sorgenbrecher in seinem zwiefachen Werte erscheinen: aus Lydes Hand als Gesellen der Venus indem Wein, Lieder und Liebe die festliche Nacht schmücken, im Freundeskreise als sokratischen Becher der verachten lehret was nicht würdig des Weisen ist. In den Tempel der Venus marina tritt der Dichter in c. 26, glückliche Seefahrt für Galatea wünscht er in c. 27 und den Festtag des Meerbeherrschers Neptun feiert er in c. 28. Wegen des Anschlusses an c. 26. 27[1]) steht im zweiten Paare die Lydeode voran, während sein zweites Glied (c. 29) durch den Schluss für c. 30 Stimmung schafft. Dazu ist das Neptunsfest am 23. Juli und in die letzte Juliwoche oder den Anfang des August ist durch 29, 17—20 die Einladung an Maecenas gelegt[2]). Das stimmt alles so zusammen, dass man den Eindruck gewinnt, die ganze Pentade sei nicht aus einzelnen gelegentlich geschaffenen Stücken zusammengesetzt, sondern planvoll concipiert; in der That dürften, wie mir scheint, c. 26. 28. 30 und vielleicht auch c. 27 nicht ohne Rücksicht auf ihre Stelle ausgearbeitet und nur c. 29 — dem sich dann besonders c. 28 im Datum adaptierte — etwas älteren Ursprungs[3]) sein.

Von c. 26 sagte schon Kiessling: „das Gedicht gehört, wie Inhalt und Stellung zeigen, zu den spätesten der Sammlung". Welche Stellung es hat, macht unser Schema vollkommen klar; denn bisher hätte man doch wohl erwarten dürfen, diesen „Abschied von der erotischen Dichtung" — und zwar ohne die dritte Strophe — hinter Galatea und Lyde zu finden. Aber es ist eben die Spitze der letzten Abteilung in der ganzen Trias,

---

Vahlen S. 269—282. Des Dichters Name, der in der Trias nicht genannt ist, wird auf dem Titel tradiert.

[1]) Vergl. Th. Plüss S. 319.

[2]) Vergl. oben S. 58. 73 zu c. 7. 8 und 17—19.

[3]) Unter den drei in Betracht kommenden Jahren (Gardthausen I S. 661 u.) ist mir wegen der nahen Verwandtschaft mit c. 8 das letzte (729) am wahrscheinlichsten; vergl. oben S. 58.

an welcher der erotische Dichter[1]) spricht: „vixi et militavi: nunc arma defunctumque bello barbiton[2]) paries habebit". So blickt er zurück auf die erste Abteilung der Trias (I 2—6), die mit den eben angeführten Worten schliesst, und auf die — als Beleg vor diese Worte gesetzte — erste erotische Ode der Trias „quis multa gracilis" I 5. Aus ihren letzten Worten „me tabula sacer votiva paries indicat uvida suspendisse potenti vestimenta maris deo" ist der Grundgedanke dieses officiellen Abschieds; durch diese Combination erklärt es sich, dass der Dichter im Tempel „marinae Veneris" seine erotischen Instrumente ablegt. Ferner blickt er zurück auf die Lieder von I, welche seine amores zum eigentlichen Thema haben, zunächst also auf c. 19 (v. 13 f. „hic . . hic pueri ponite"; v. 10 „Venus Cyprum deseruit") und auf die mit c. 19 correspondierende 30. Ode (Venus regina Cnidi Paphique sperne dilectam Cypron), sodann auf c. 23 (vitas hinnuleo me similis Chloe) mit den Worten „Chloen arrogantem"[3]). Indem er aber zu Venus als lenkender Herzenskönigin betet „flagello tange Chloen semel" — zunächst zur Züchtigung für ihre arrogantia[4]), aber mit dem Gedanken, dass diese Züchtigung Besserung erzielen wird — deutet er an, dass das Herz des „puellis nuper idoneus" auch diesmal von den angeblich „finitis amoribus" (I 19, 4) noch nicht ganz frei ist: und so ist es zweckmässig motiviert, dass wir trotz des *vixi*, das am Anfang der Pentade stehen sollte, auch noch von anderen Liebesregungen zu hören bekommen.

Weil aber das Gedicht, das den Abschied von der Erotik

---

[1]) I 6, 17—20: nos convivia, nos proelia virginum cantamus vacui sive quid urimur.

[2]) Vergl. I 32, 4: barbite Lesbio modulate civi qui ferox bello tamen Venerem et illi haerentem puerum canebat et Lycum.

[3]) Zu v. 7. 8 „vectes et arcus oppositis foribus minaces" vergl.: 10, 3 „me asperas porrectum ante fores"; 14, 23 ff. „si per invisum mora ianitorem fiet: lenit albescens animos capillus litium et rixae cupidos: non ego hoc ferrem calidus iuventa"; 15, 9 „expugnat domos" (zu „arcus minaces" auch de a. p. 350 „quodcumque minabitur arcus"). — Der Bogen Cupidos (27, 68) hier in der Hand des Liebhabers, wie I 27, 12 „qua pereat sagitta" in der des Mädchens.

[4]) Vergl. 10, 9 „ingratam Veneri pone superbiam."

bezeichnen soll, schliesslich solche Wendung nimmt, wird es durch das zweite Glied des Paares „impios parrae“ vortrefflich ergänzt: die einstige Geliebte des „puellis nuper idoneus“ verlässt jetzt (26,3) Rom[1]) — damit wird die Trennung als endgiltig bezeichnet — um jenseits des Hadria nach dem Muster Cynthias[2]) einen anderen (jüngeren) Liebhaber zu finden („sic et Europe“: möge es auch mit dir Galatea gut enden!); und der Dichter nimmt von ihr leichten Abschied[3]) mit der, auf v. 7—12 beruhenden Versicherung: „sis licet felix ubicumque m a v i s, et memor nostri vivas“[4]). Ich bin darnach der Überzeugung, dass für Horaz v. 1—24 nicht blos „Einkleidung“ sind „um die Europasage behandeln zu können“[5]), sondern dass vielmehr in dem Gedanken von v. 13 f. der Ausgangspunkt der Conception vorliegt und der damit verbundene Mythus mit dem Monolog der Europe als lyrisches Schmuckstück, wie es der zweiten Dekade in 11, 25 ff. (Rede der Hypermnestra) gegeben war[6]), die Bedeutung des Gedichtes heben soll. Die Danaidenode kommt als Anregung (neben Properz) und Muster (auch in der Anlage und im Metrum) unserer, wohl für ihre Stelle concipierten Ode vornehmlich in Betracht; so steht in ihr „impiae impiae“ am Anfang von v. 30 f. wie hier v. 49 f. „impudens impudens“; „fata manent culpas etiam sub Orco“ 11, 29 schwebt vor bei „Orcum moror“ v. 50, „sponsos potuere perdere ferro; singulos lacerant“ 11, 31 f. 42 bei „lacerare ferro enitar modo multum amati cornua monstri“; an den Vater denkt die Sprecherin dort v. 45 „me pater oneret“ wie hier v. 57 „pater urguet absens“, und die dort am Schlusse erwähnte Göttin (v. 50 „dum favet

---

1) Vergl. v. 3: ducat ab agro decurrens lupa Lanuvino.

2) Prop. I 8 (v. 18: sit Galatea tuae non aliena viae) und auch II 16 waren längst erschienen und dem Horaz sicher bekannt (A. T. S. 404 und 407 s. v. „Properz“).

3) Er ist ja auch kein Elegiker, „cantamus non praeter solitum leves“. Vergl. Th. Plüss S. 314 ff., besonders S. 317—319.

4) Vergl. jenes Perfectum „vixi“ 26,1.

5) Kiessling in den Phil. Unters. II. S. 109.

6) Vergl. in der ersten Dekade 3, 17 ff.; 4, 43 ff. I hat in c. 15 ein solches mythologisches Paradestück erhalten; II 13 wird durch die Ausmalung der Unterwelt gehoben.

Venus") erscheint hier v. 66 ff.; die Worte der letzten Strophe „i quo te pedes rapiunt et aurae, i secundo omine; nostri memorem" erscheinen als Anregung zu v. 1—16 unserer Ode. Ausserdem sind zu vergleichen zu v. 10 „imbrium divina avis imminentum": 17, 11—13 „aquae augur annosa cornix" („später III 27, 10 war ein erklärender Zusatz nicht mehr nötig" Kiessling z. d. St.); zu v. 18—20: I 28, 21 „me quoque devexi comes Orionis Illyricis notus obruit undis", auch II 6, 7 „lasso maris" und III 4, 28 „Sicula Palinurus unda"[1]); zu „ater Hadriae sinus, aequoris nigri fremitum, albus Iapyx": I 5, 7 „aspera nigris aequora ventis" und I 7, 15 „albus notus"; v. 29 „nuper in pratis": 18, 11 festus in pratis"; zu v. 33 „centum potentem oppidis Creten": epo. 9, 29 „centum nobilem Cretam urbibus"; zu v. 67 „perfidum ridens": I 22, 23 „dulce ridentem"; zu v. 70 „abstineto irarum calidaeque rixae": 14, 26 f. „animos litium et rixae cupidos, calidus iuventa"[2]).

Das Mittelstück der Pentade führt uns wieder an ein religiöses Fest; wie der Dichter, als er diese Stelle ausfüllen wollte, auf den Tag und auf den Gott gekommen sein dürfte, erhellt aus dem oben S. 81 Gesagten. Er feiert das Neptunsfest in seinem Hause in der Stadt[3]); nach v. 2—7 sollen wir uns diese Lyde[4]) offenbar als Schaffnerin seines Haushalts vorstellen. Denn dass der Dichter bei Lyde eintrete, steht ebensowenig da wie, dass er sie zu sich entbiete[5]); „eine citharistria als Hausgenossin" des Horaz brauchen wir uns darum „im Ernste" nicht zu denken: die lyrische Phantasie schafft nicht historische Actenstücke. Übrigens erinnert unsere Lyde an Leuconoe, zu welcher der

---

[1]) Vergl. den 2. Anhang.

[2]) Auf die Berührungen unserer Ode mit I 3 kommen wir unten.

[3]) Vergl. c. 8, das erste dieser fünf so regelmässig verteilten Stücke.

[4]) Trotz der Namensvetterschaft mit III 11 und II 11, 22.

[5]) I 17 (Tyndari, hic — in Sabinis — fide Teia dices Penelopen vitreamque Circen); II 11 (quis devium scortum eliciet domo Lyden? dic cum lyra maturet); III 14 (dic argutae properet Neaerae); IV 11 (Phylli, ridet domus; quibus advoceris gaudiis; condisce modos amanda voce quos reddas).

Dichter I 11 spricht: „sapias[1]), vina liques; fugerit hora, carpe diem“ [2]).

Wie in der zweiten Dekade c. 13 „o fons Bandusiae“ und c. 18 „Faune nympharum“ parallel stehen, so in der dritten c. 23 und 28: dort möchte rustica Φειδύλη nascente luna den Laren reichere Opfer darbringen, hier festo die Neptuni Lyde parcit deripere cessantem amphoram [3]). Die Wahl „recines celeris spicula Cynthiae“ ist vielleicht beeinflusst durch den Gedanken an das, vor der Phidyleode stehende, Gedicht „montium custos nemorumque“; vergleiche auch den Wechselgesang I 21[4]) „Dianam tenerae dicite virgines Latonamque“. Horaz preist Neptun dem an diesem Tage das erste Lied gebührt, Lyde wählt Latona und Diana als Gegenstand ihrer Antistrophe; beide zusammen besingen dann, bezeichnender Weise, Venus und die von ihr beschlossene Festnacht[5]), summo carmine[6]): so sagt der Dichter wohl nicht ohne Nebengedanken im letzten erotischen Accorde der Trias. Er sieht, wie eben in 26, 9 „quae beatam tenes Cyprum“, für jenes Gedicht Cyprus entnehmend (vergl. I 3, 1; 19, 10), für dieses Cnidos und Paphus[7]), zurück auf die Venusode des ersten Buches. „O Venus regina“, in unseren Ausgaben die Nummer 30 tragend, ist, wie sich unten zeigen wird, das Mittelstück der von c. 28—32 gebildeten sechsten Pentade des ersten Buches und steht unserer 28. Ode des dritten

---

[1]) Im Sinne der sapientia des Dichters; hier „sapientiae tuae adhibe vim“ (darum „munitae“): denn dulce est desipere in loco.

[2]) Hier „veluti stet volucris dies.“

[3]) Zu den beiden ersten Strophen sind zu vergleichen: epo. 9, 1 „repostum Caecubum ad festas dapes“; I 37, 5 „depromere Caecubum cellis avitis“; III 8 „hic dies festus corticem dimovebit amphorae fumum bibere institutae consule Tullo“; III 21 „nata consule Manlio testa moveri digna bono die descende Corvino iubente promere vina; tu tormentum ingenio admoves“ (hier v. 4 „adhibe vim sapientiae“, worin also die Aufforderung zum Trinken enthalten ist).

[4]) V. 1 derselben sollen pueri singen, v. 2 virgines, v. 3. 4 beide; Strophe 2 pueri, Strophe 3 virgines, Strophe 4 beide.

[5]) Zu v. 16 vergl. 19, 10 „da noctis mediae“.

[6]) Vergl. „summa dicende camena“ epi. I 1, 1.

[7]) Dort setzt er „Memphin carentem nive“ hinzu, hier tritt für Cyprus ein „fulgentes Cycladas“.

also ganz genau parallel. Dort folgt die Ode „quid poscit vates" (I 31), die man wohl mit v. 53 ff. von III 29 zusammenstellen darf; und dann in „poscimus" I 32 die Aufgabe „quod et hunc in annum vivat et plures age dic Latinum barbite carmen Lesbio modulate civi", die in III 30 als erfüllt erscheint. Dass dieser Parallelismus von I 30—32: III 28—30 von Horaz gesucht wurde, soll freilich nicht behauptet werden, obwohl wir zwischen I und III mehrfach ähnliche Beziehungen beobachten konnten [1]); auch eine unbewusste Wiederkehr der abwechselnden Gedankenreihe kann die ähnliche Combination hervorgerufen haben.

In unserer Dekade bildet c. 28—30 eine parallele Reihe zu c. 23—25. An vorletzter Stelle der Pentade haben wir dort ein politisches und nationales, hier ein philosophisches und persönliches Bekenntnis. In v. 9—16. 54—56 berührt sich c. 29 mit Grundgedanken von c. 24; ja die Worte „probam pauperiem sine dote quaero" 29, 56 erhalten erst durch Beziehung auf „nec dotata regit virum coniunx" 24, 19 volle Klarheit: ich bewahre mir meine Unabhängigkeit, indem ich nicht eine „dotata coniunx", sondern eine proba [2]) c., nämlich pauperies, mir suche bezw. wähle [3]), so zu sagen in zweiter Ehe; denn schon bei „resigno quae dedit" v. 54 scheint mir Horaz an einen Ehecontract zu denken, der die Mitgift festsetzt. Im übrigen vergleiche man [4]) zu v. 2 „tibi non ante verso merum cado": 21, 6 f. „moveri digna bono die descende Corvino iubente"; zu v. 6: I 7, 13 „Tiburni lucus et uda pomaria"; v. 18—22: 13, 9—12; v. 29—33: I 9, 9. 13; v. 44 „pater": I 2, 2; v. 49—61: I 34, 13—16 und I 35, 1—8; v. 57 f.: I

[1]) Vergl. z. B. auch Lyde II 11 und III 11; Ascl. mai. I 11 (d. i. als Schluss der ersten Dekade) und IV 10.

[2]) Meinem Gewande (virtute me involvo) entsprechend.

[3]) Vergl. epi. I 2, 44: quaeritur argentum puerisque beata creandis uxor.

[4]) Die Anrede „Tyrrhena regum progenies" ist in I 1, 1 „atavis edite regibus" aufgenommen. Über das Verhältnis unserer Ode zu c. 8 ist S. 58 gesprochen: Berührungen derselben mit I 3 kommen unten zur Sprache.

14, 5 „malus celeri saucius Africo"; v. 55 f.: 16, 37 „importuna tamen pauperies abest". Dem Anlass nach ein Gegenstück zu c. 8, inhaltlich ein Gegenstück zu c. 16, doch auch zu c. 1 in deutlicher Beziehung stehend, sodass Anfang Mitte und Ende des Buches einen Accord bilden, „entwickelt die Ode zu guter Letzt die Weisheit der Resignation und das Glück, welches es gewähre sich mit der Gegenwart bescheiden zu können, demjenigen, zu welchem Horazens Muse immer wieder in dankbarer Treue zurückkehrt", ein seines Platzes würdiges abschliessendes Compendium der horazischen Lebensweisheit.

Das I. Odenbuch.

Für die Bücher II — IV betrachten wir es als erwiesen, dass die ihnen zugeteilten Oden — mit Rücksicht auf Form, Inhalt und Widmung — in Dekaden bezw. Pentaden eingeordnet sind. Dies Ergebnis bleibt bestehen, auch wenn sich bei der Betrachtung des ersten Buches, dem wir uns nunmehr zuwenden, eine völlig analoge Gliederung nicht ergeben sollte. Wenn der Dichter das Schema in einem Buche der Odentrias nicht ganz durchgeführt hat, so „wird dies doch wohl daran liegen, dass er in dieser Sammlung seine sämtlichen Oden herausgab, keine der Öffentlichkeit vorenthielt, somit also [eventuell] doch ein Buch die Kosten tragen und unregelmässig ausfallen musste". Allerdings würden wir selbst bei der gedachten Eventualität nach dem bisher gewonnenen Ergebnis sicher erwarten, auch hier jene Anordnungsweise bis zu einer gewissen Grenze durchgeführt zu sehen oder doch wenigstens Spuren und Nachwirkungen des sonst durchgängigen Strebens zu finden.

Um zur Klarheit zu kommen, setzen wir die Theorie trotz der nicht pentadischen Gesamtzahl voraus und probieren ihre Durchführung. Freilich müssen wir auch für den Fall, dass die Probe zu gelingen scheint, uns im voraus vor übertriebenen Erwartungen bewahren. Denn, wenn gerade dies Buch der Trias, wie es ja den Anschein hat, „die Kosten tragen", d. h.

wenn es ein oder das andere Gedicht, das für sich geschaffen worden war und nun zur Publication vorlag, mitaufnehmen musste, so kann es auch gerade innerhalb dieses Buches leicht hier oder da eingetreten sein, dass eine oder auch einige Oden in ihrer Dekade bezw. Pentade lediglich darum untergebracht wurden, weil sie besseren Anschluss nicht fanden. Denn selbstverständlich hatte Horaz im allgemeinen einzelne Lieder zu selbständiger Geltung gedichtet; erst mit dem Gedanken an Sammlung und Publication in Buchform traten die behaupteten Principien der Einteilung und Anordnung hervor[1]).

Je mehr sich also bei diesem Buche die Schwierigkeiten unserer Untersuchung zu vergrössern scheinen, um so nachdrücklicher dürfen wir hervorheben, dass wir uns hier am allerwenigsten einbilden, die Gedanken des anordnenden Dichters erfasst zu haben oder nachrechnen zu können. Wir wollen überall nur, um den vorliegenden, Erklärung heischenden Thatbestand verständlich zu machen, Möglichkeiten von Motiven nachweisen, von denen einzelne oder mehrere in Concurrenz gewirkt haben können. Unseres Erachtens hat bei Gedichtsammlungen, mögen sie aus alter oder neuerer Zeit sein, der Litterarhistoriker Recht und Pflicht, auch auf die Anordnung zu achten und da, wo die zunächstliegenden Kategorien — Zeit der Abfassung, Form, Inhalt — versagen, nach weiteren Erklärungen der vorliegenden Reihenfolge zu forschen: denn der herausgebende Dichter hat dieselbe geschaffen, sie ist ein Stück seines persönlichen Wirkens und Arbeitens, ein Teil der litterarischen Leistung. Jedenfalls aber muss die Wissenschaft des klassischen Altertums auf Grund ihrer Kenntnis von dem ganzen Wesen der docti poetae gerade der augusteischen Zeit auch in diesem Punkte das Walten von Willkür und Zufall im voraus bezweifeln; und, wo sie nicht im Stande ist, die Regel zu finden, hat sie noch nicht die Regellosigkeit bewiesen, sondern

---

[1]) Es entspricht den Umständen, wenn nach Publication von drei Büchern bei der von aussen veranlassten Wiederaufnahme lyrischen Schaffens jener Gedanke sich bei dem Dichter bald einstellte. Unter diesem Gesichtspunkt sind die Vermutungen zu betrachten, die wir zu mehreren Liedern des vierten Buches oben S. 7. 10. 14. 16. 18—21 äusserten.

nur der Zukunft eine Aufgabe überlassen. Mit diesem Gesichtspunkt also treten wir nunmehr auch an das erste Buch heran, um festzustellen, in welchem Masse wir hier trotz der anscheinend besonderen Umstände ein bestimmtes Verfahren erkennen können.

Das überlieferte Buch zählt 38 Lieder[1]). Von diesen aber glauben wir eines (20; s. den 3. Anhang) aus Gründen, die mit unserer Hypothese nicht das mindeste zu schaffen haben, für eine Interpolation halten zu müssen. Dasselbe scheidet also für unsere Betrachtungen zunächst aus; doch werden wir nach den Erfahrungen, welche die Geschichte der Horazkritik darbietet, nicht unterlassen, auch vom Standpunkt derer, welche an seine Echtheit noch glauben, einen Blick auf unsere Hypothese zu werfen. Indem wir von den übrigen 37 Liedern das erste absondern und als Prolog für sich stehen lassen, berufen wir uns nicht nur auf Inhalt und Widmung der unmittelbar nach jenem Vorwort an Maecenas stehenden zweiten Ode, welche als Ausdruck der patriotischen Gesinnung des Verfassers, als dasjenige Lied welches Augustus am rückhaltlosesten feiert, als „Quasiwidmung" der Sammlung an den Princeps, dem der Dichter ein erstes Autorenexemplar durch Vinnius übersendet, geeignet erscheint, die Spitze der ganzen Liedersammlung zu bilden, sondern wir berufen uns auch auf die Analogie, welche Prop. II 1. III 1 + 2. IV 1; Tib. IV 2; Lygd. 1; Ov. amor. II 1, trist. I 1, ex Ponto II 1. III 1 darbieten[2]). In sachlicher und metrischer Hinsicht steht mit dem Widmungsgedichte I 1, welches gewissermassen das Programm der Dichtungen enthält, das in demselben Metrum, zur selben Zeit und aus derselben Stimmung heraus gedichtete c. III 30 in Beziehung. Da aber III 30 in die Pentaden des dritten Buches eingegliedert ist und sich auch nicht an Maecenas wendet, da ferner unsere Maecenasode I 1 auch darum dem ersten Buche zuzuschreiben ist, weil

---

[1]) Über zwei unechte Oden numero 39. 40 sprechen wir am Schluss des 3. Anhangs.

[2]) Vergl. A. T. S. 29. 326—8. 334 f. 339; Festschrift Vahlen S. 269; für Lygdamus auch Wochenschr. f. klass. Phil. 1898 Sp. 350.

dasselbe — abgesehen von c. 20 — keine weitere Maecenasode enthält, während das zweite in c. 12. 17. 20 und das dritte in c. 8. 16. 29 je drei solche enthalten (vergl. IV 11): so dürfen wir als formelles Gegenstück von I 1 die 38. Ode absondern und als für sich stehenden, dem Prolog respondierenden Epilog des Buches betrachten unter Hinweis auf die Analogie von Prop. I 21 + 22. II 34. III 23. 24 + 25 und Ov. ex Ponto IV 16[1]). Es verbleiben 35 Gedichte; die Aufgabe ist also, zu prüfen, ob es Zweck hat und den Sinn des anordnenden Dichters zu treffen scheint, wenn wir diese als sieben Pentaden, bezw. drei Dekaden und eine restierende Pentade auffassen, wie es das folgende Schema darstellt.

1 Maecenas atavis *Ascl. min.*

2 iam satis terris	*Sapph.*	7 laudabunt alii	*Archil. II.*
3 sic te diva	*Ascl. I.*	8 Lydia dic	*Sapph. mai.*
4 solvitur acris	*Archil. I.*	9 vides ut alta	*Alc.*
5 quis multa gracilis	*Ascl. II.*	10 Mercuri facunde	*Sapph.*
6 scriberis Vario	*Ascl. III.*	11 tu ne quaesieris	*Ascl. mai.*
12 quem virum aut	*Sapph.*	17 velox amoenum	*Alc.*
13 cum tu Lydia	*Ascl. I.*	18 nullam Vare sacra	*Ascl. mai.*
14 o navis referent	*Ascl. II.*	19 mater saeva Cup.	*Ascl. I.*
15 pastor cum traheret	*Ascl. III.*	21 Dianam tenerae	*Ascl. II.*
16 o matre pulchra	*Alc.*	22 integer vitae	*Sapph.*
23 vitas hinnuleo	*Ascl. II.*	28 te maris et caeli	*Archil. II.*
24 quis desiderio	*Ascl. III.*	29 Icci beatis	*Alc.*
25 parcius iunctas	*Sapph.*	30 o Venus regina	*Sapph.*
26 musis amicus	*Alc.*	31 quid dedicatum	*Alc.*
27 natis in usum	*Alc.*	32 poscimus	*Sapph.*
33 Albi ne doleas	*Ascl. III.*		
34 parcus deorum	*Alc.*		
35 o diva gratum	*Alc.*		
36 et ture et fidibus	*Ascl. I.*		
37 nunc est bibendum	*Alc.*		

38 Persicos odi *Sapph.*

[1]) Vergl. A. T. S. 328. 335. 339; Festschrift Vahlen S. 269—71. 280. 282.

Sicherlich hat Horaz die Absicht gehabt, mit wohlerwogener Abfolge der Themata den Lesern von vornherein die ganze Mannigfaltigkeit metrischer Formen, über welche seine Lyrik verfügt, vor Augen zu stellen. Das letzte dieser Musterstücke ist jedenfalls, was nicht unwichtig erscheint, das letzte Gedicht der ersten Dekade (11), während die zweite Dekade — wie es scheint, eben damit den Anbeginn eines neuen Abschnittes andeutend, in welchem jene Absicht nicht mehr in der Art massgebend ist — in ihren beiden ersten Stücken dieselben Metra wiederkehren lässt, mit welchen die erste Dekade begann. Selbstverständlich aber ist dieses metrische Princip bei der Zusammenstellung des ersten Teils nicht allein massgebend gewesen[1]). In der ersten Pentade liegt neben dem formalen metrischen Princip eine Rücksichtnahme auf die genannten Persönlichkeiten klar zu Tage; die Bedeutsamkeit des Inhalts ist damit eng verbunden. Das erste Lied der Pentade (c. 2) huldigt dem Caesar; das letzte (c. 6) preist indirect[2]) die Thaten seines Feldherrn Agrippa[3]); in der Mitte (4, 14) steht der Consul des Publicationsjahres. Aber nicht nur die ersten politischen Grössen sehen wir in der ersten Pentade in Beziehung zu dem Dichter; auch die ersten litterarischen Sterne aus dem Kreise des Maecenas (1, 1) treten uns entgegen. Sich als dem „lyricus vates" (1, 35) stellt Horaz in c. 6 den Varius als „Maeonii carminis ales" gegenüber und in c. 3, unmittelbar nach dem Caesar, nennt er Vergil „animae dimidium meae"[4]): diese beiden sind es gewesen, die ihn an Maecenas empfahlen[5]), sie stehen dazu dem Princeps besonders nahe[6]). Da aber 6, 17 ff. Horaz sich als Dichter der

---

[1]) Von diesem Gesichtspunkte aus ist es für uns hier ohne Belang, ob man nach den Darlegungen Kiesslings die 10. Ode ebenfalls als selbständiges Muster für eine Variation der sapphischen Strophe gelten lassen will oder nicht.

[2]) S. H. Lucas, Recusatio (Festschrift Vahlen S. 324).

[3]) Man beachte 6, 11: Musa vetat laudes egregii Caesaris et tuas deterere.

[4]) Vergl. II 17, 5: te (Maecenatem) meae partem animae.

[5]) Sat. I 6, 55 (nulla mihi te fors obtulit: optimus olim Vergilius, post hunc Varius dixere quid essem).

[6]) Epi. II 1, 247: dilecti tibi Vergilius Variusque poetae.

sympotischen und erotischen Lyrik charakterisiert, müssen derartige Gedanken vorher einen Platz haben. In erster Hinsicht kann der in 4, 9 f. 18 (regna vini sortiere talis) enthaltene Hinweis genügen; das erotische Motiv, das schon die Schlusszeilen derselben Ode anklingen liessen[1]), kommt in Beziehung auf ein Mädchen zum vollen Ausdruck in der folgenden Ode. Deren Schlussstrophe 5, 13ff. ist Vorbereitung zu der 6, 19 als gegenwärtig angenommenen Stimmung „nos cantamus vacui“: darum passte von den erotischen Oden dieses Versmasses „quis multa gracilis“ am besten für den Platz[2]). Aber auch die Abfolge von c. 4. 5 könnte zugleich bedacht sein: nachdem 2, 1 gesagt war „iam satis terris nivis“, ist in c. 4 die blühende Frühlingszeit eingezogen (nunc decet nitidum caput impedire flore terrae quem ferunt solutae), ihr folgen die Tage der Rosen (quis multa puer in rosa perfusus liquidis odoribus). — Betrachten wir die musterhafte Pentade im Ganzen, so sehen wir, wie sie auch inhaltlich die Mannigfaltigkeit der horazischen Lyrik in erfreulicher und erfrischender Abwechselung zur ersten Ansicht stellt: Wünsche der Nation, Streben der Menschheit, frohes Lebensgefühl im Lenz, Liebe, litterarische Interessen geben, durch feine Beziehungen unter einander verbunden, die Anregungen der lyrischen Ergüsse. Wir glauben zu verstehen, nicht nur warum von den zahlreichen sapphischen Oden „iam satis“ für diesen Platz auserlesen wurde, sondern auch warum „sic te diva“ in die als *πρόσωπον τηλαυγὲς* eröffnende Pentade trat und dadurch Vorzug erhielt vor den erotischen[3]), sympotischen[4]) und

[1]) 4, 19 f.: nec tenerum Lycidan mirabere, quo calet iuventus nunc omnis et mox virgines tepebunt.

[2]) Besser als „vitas hinnuleo“ (I 23) und „quid fles Asterie“ (III 7).

[3]) I 13 „cum tu Lydia“ (dieses hätte sich in Beziehung zu 6, 16—19 „nos proelia virginum in iuvenes acrium cantamus, sive quid urimur“ hinsetzen lassen); I 19 „mater saeva Cupidinum“ (wegen „finitis amoribus“ für Stelle am Anfang nicht geeignet); III 9 „donec gratus eram“; III 15 „uxor pauperis Ibyci“.

[4]) I 36 „et ture et fidibus iuvat“ (dort Begrüssung des heimkehrenden, hier I 3 Wünsche für den abreisenden Freund: diese Analogie könnte bei der späteren der beiden Oden die Wahl des Metrums

politischen[1]) Liedern desselben Versmasses, warum das Programm „scriberis Vario, Agrippa; nos convivia nos proelia virginum cantamus“ als Vertreter von Ascl. III[2]) in diese Reihe gesetzt wurde. Vergleicht man so die übrigen im Versmass von c. 2. 3. 5. 6 abgefassten Oden, darf man wohl sagen, dass eine sorgfältigere und geschicktere Auswahl kaum denkbar ist.

Die „alkmanische“ Ode „laudabunt alii“ verdankt den Vorzug vor c. 28 „te maris et caeli“ und ihre Stellung an der Spitze der zweiten metrischen Musterpentade vornehmlich der bedeutenden Person des Adressaten. Wenn wir behaupten, dass hier das Princip weiter gewirkt hat, welches bei c. 2. (3). 4. 6 offenbar ist, dürfen wir uns darauf berufen, dass Porphyrio, welcher zu c. 4 hervorhebt „haec ode ad P. Sestium consularem scripta est“, hier zu c. 7 sagt „hac ode Munatium Plancum consularem adloquitur.“ Auf seinen Antrag hatte Octavian am 16. I 727 den Namen Augustus erhalten: das war der bedeutsame Abschluss der Verhandlungen im Winter 726/7, auf welche die erste Ode der vorhergehenden Pentade (c. 2) zurückgeht (Kiessling S. 8). Aber auch der Inhalt der Ode dürfte bei ihrer Placierung mit in Betracht gekommen sein. In dem Preise der schönen Heimat vor allen den besungenen Stätten des Auslands hat sie ein bedeutsames nationales Element[3]); dazu kommt v. 15 ff. die eindringliche Predigt der horazischen Lebensweisheit[4]).

---

beeinflusst haben); III 19 „quantum distet ab Inacho“; III 28 „festo quid potius die“ (vergl. oben S. 85).

[1]) III 24 „intactis opulentior“ (nicht ohne Berührung mit I 3,9 ff., aber in das Buch der Römeroden gehörig); III 25 „quo me Bacche rapis“ (vergl. oben S. 78).

[2]) In diesem Versmass sind ausserdem abgefasst I 15 „pastor cum traheret“; I 24 „quis desiderio sit pudor“; I 33 „Albi ne doleas“ (vergl. unten); II 12 „nolis longa ferae“ (inhaltlich mit I 6 eng verwandt; doch so kurz nach 1, 1 f. hier weniger angebracht als in II: vergl. oben S. 34); III 10 „extremum Tanain“; III 16 „inclusam Danaen“ (oben S. 44. 69).

[3]) Vergl. Verg. georg. II 136—176 (O. Ribbeck, Geschichte der röm. Dicht. II S. 34 f.). Auch v. 24 ff. der Ode erinnern an Vergil (Aen. I 197 ff.).

[4]) Vergl. 4, 15 ff. (vitae summa brevis spem nos vetat incohare longam).

Diese bildet auch den Hauptgedanken von c. 9 und c. 11[1]: so bilden Anfang, Mitte und Schluss[2] der Pentade inhaltlich ihren Grundstock, wie es die gleichen Stücke der ersten (c. 2. 4. 6) durch die Person der Adressaten thun. Das winterliche Bild, das die erste Strophe von c. 9 ausmalt, steht dem Frühlingsbilde in der Mitte der ersten Pentade — schwerlich rein zufällig — gegenüber; man vergleiche

c. 4.	c. 9.
nec prata canis albicant pruinis	alta stet nive candidum Soracte
trahuntque machinae carinas	gelu flumina constiterint
solvitur acris hiems	dissolve frigus
nec gaudet arator igni	ligna super foco large reponens.

Winterlich ist, nach „vides ut stet nive candidum Soracte", auch die Stimmung in c. 11: (hiems) quae nunc debilitat mare Tyrrhenum[3]. Als Gegenbilder[4] erscheinen die (fingierten) Persönlichkeiten des Thaliarchus (deprome quadrimum merum) und der Leuconoe, deren Figur in Parallele mit dem Schluss der ersten Pentade (6, 19) zugleich ein erotisches Motiv andeutet[5]. Solche Erwägungen konnten den Horaz wohl veranlassen, aus der Zahl der alcaeischen Lieder „vides ut alta" für diesen Platz auszuwählen und das grössere asklepiadeische System hier durch „tu ne quaesieris" vorzuführen[6].

„Lydia dic per omnes", das einzige Lied dieses Metrums, ist, soviel wir sehen können, lediglich deshalb in die Mustersammlung gekommen; innerhalb derselben hätte es vielleicht

---

[1]) 11, 7 (vergl. 4, 15): spatio brevi spem longam reseces.

[2]) Vergl. auch 7, 31 f. „nunc vino pellite curas, cras iterabimus aequor": 9, 13 ff. „quid sit futurum cras fuge quaerere, nunc campus lenesque susurri repetantur"; 9, 14 „quem sors dierum dabit lucro appone": 11, 8 „carpe diem quam minimum credula postero". Wir sehen 7, 13 „Anio ac Tiburni lucus"; 9, 2 Soracte; 11, 6 mare Tyrrhenum.

[3]) Vergl. oben S. 92 über die Reihenfolge von c. 2. 4. 5.

[4]) Vergl. in der ersten Pentade „tener Lycidas" und „Pyrrha simplex munditiis".

[5]) „Dass sie H. liebt, deutet ihre Frage quem mihi quem tibi finem di dederint an" (Kiessling).

[6]) Vergl. unten zu c. 18 „nullam Vare sacra."

nach 6, 17 ff. als Beleg davon seinen Platz erhalten, wenn nicht als erstes Stück der Pentade ein durch Inhalt und Adresse bedeutenderes Gedicht angemessener erschienen wäre. Wer endlich an die metrische Sonderstellung von „Mercuri facunde" (c. 10) nicht glaubt, braucht darum auf die Möglichkeit, seinen Platz zu motivieren, noch nicht zu verzichten. Die Ode kann gewählt sein als Muster eines religiösen Hymnus, und es kann dabei der Umstand mitgespielt haben, dass es von Mercur gleich im Anfang heisst „cultus hominum formasti decorae more palaestrae"; in der vorhergehenden Ode lesen wir nämlich 9, 18 „nunc et campus et areae repetantur", und dieselben Übungen waren auch in der vorvorigen 8, 4 erwähnt, wo Horaz fragt „cur apricum oderit campum patiens pulveris atque solis; cur olivum vitat, neque iam livida gestat armis bracchia, saepe disco trans finem nobilis expedito". Dazu kommt, dass c. 9 mit der freien Nachbildung eines Trinkliedes des Alcaeus beginnt und von c. 10 durch Porphyrio[1]) überliefert wird „hymnus est in Mercurium ab Alcaeo lyrico poeta"; vielleicht könnte Horaz mitbeabsichtigt haben, bezeichnende Proben seiner Aufnahme der Lyrik des Lesbiers[2]) in der Musterauswahl zur Schau zu stellen: rühmt er sich doch am Schlusse der Trias „dicar princeps Aeolium carmen ad Italos deduxisse modos". Auch c. 11 ist vermutlich, wie die beiden voraufgegangenen Lieder, einem Gedichte des Alcaeus nachgebildet; sicher ist es wenigstens im Grundgedanken und im Metrum[3]) alcaeisch. — Die inhaltliche Abwechselung ist durch die Einschiebung von c. 8. 10 zwischen die verwandten c. 7. 9. 11 hergestellt. So fehlt es auch in der zweiten Pentade nicht an Umständen und Beziehungen, die auf sorgfältige Überlegung des anordnenden Dichters und Herausgebers schliessen lassen. Wer es aber etwa auffällig findet, dass ein Gedicht wie „tu ne quaesieris" Schlussstück dieser Dekade sein soll, der vergleiche, um nach des Horaz statt nach eigenem Geschmacke zu

---

[1]) Derselbe sagt zu v. 9 ff. „fabula haec autem ab Alcaeo ficta".

[2]) Vergl. 32, 5 „age dic Latinum barbite carmen Lesbio primum modulate civi".

[3]) Kiessling S. XXIV n. 26 und S. XXVI n. 5. Vergl. c. 18 „nullam Vare sacra".

urteilen, das in Metrum und Umfang gleiche Lied an der entsprechenden Stelle von IV „o crudelis adhuc“ (oben S. 18).

Wenden wir den Blick auf unserem Schema (S. 90) weiter zur zweiten Dekade, so erkennen wir, dass Kiesslings Worte[1]) über c. 12 „als Gegenstück zu der zweiten Ode prangte das Gedicht an bedeutsamer Stelle“ im vollsten Sinne zutreffen. Dass c. 12, dessen beide letzte Strophen im Hinblick auf die letzte und die erste Strophe des älteren Liedes gedichtet zu sein scheinen, an die spätere Stelle gesetzt wurde, war natürlich. Ein durch seine nationale Richtung verwandtes Lied finden wir, dem Prinzip der Abwechselung gemäss, an dritter Stelle der Pentade in der allegorischen Ode „o navis referent“ (14). Das Staatsschiff ist, scheint es, eben schon im Begriff, den sicheren Port zu gewinnen; da kommt es durch Mangel an Entschlossenheit in die Gefahr, noch einmal sich wieder hinaustreiben zu lassen auf die gefährliche See, wo es so viel Schaden genommen hat. Die Situation, aus der sich dieses Gefühl des Dichters am besten erklärt, ist nach meiner Ansicht[2]) die Zeit der Krisis 726/7, als mancher fürchten mochte, dass das Gemeinwesen durch Rücktritt Octavians ins Privatleben sich wieder selbst überlassen werden und zurücksinken möchte in Bürgerkrieg und Revolution[3]).

Zwischen den beiden hochpolitischen Oden steht — an zweiter Stelle, wie in der vorigen Pentade „Lydia dic per omnes“ c. 8 — die Ode „cum tu Lydia Telephi“, ein Gedicht von der Art, wie sie Horaz 6, 17 ff. im Gegensatz zu höheren Stoffen als sein eigentliches Feld bezeichnet hatte. Dieses wieder könnte das 16. Gedicht „o matre pulchra filia pulchrior“ zur Stütze in diese Pentade gezogen haben: in beiden bemüht sich der Dichter, die durch verschiedene Umstände verlorene

---

[1]) Philol. Unters. II S. 50.

[2]) Man kann diese Ansicht auch ohne jede Rücksicht auf die Rede des Maecenas bei Cassius Dio (Gardthausen I S. 519) gewinnen.

[3]) Es ist dieselbe Zeit, um welche unser Dichter in der allegorisierenden 16. Epode (v. 2 „Roma ruit“; vergl. I 2, 25 „ruentis imperi rebus“) alle Guten auffordert, sich entschlossen von der Vergangenheit loszureissen und einer neuen Zeit, einer neuen Begründung des Staatswesens mit besserer Hoffnung zuzustreben (vergl. A. T. S. 325).

Gunst eines Mädchens wiederzugewinnen. Wir möchten nun vielleicht erwarten, diese Palinodie[1]) an vierter Stelle in der Pentade zu finden und an letzter Stelle ein mit dem ersten und dritten verwandtes Gedicht; allein ein solches war wohl nicht zur Verfügung, da „nunc est bibendum" an das Ende des ganzen Buches gesetzt und „o diva gratum" zu diesem in nähere Beziehung gerückt werden sollte (c. 37. 35; vergl. unten). Indem wir also das erotische Stück an letzter Stelle unserer Pentade finden[2]), erinnern wir uns, dass auch das letzte Stück der zweiten an Leuconoe sich wendet und die erste mit dem Hinweis auf die Erotik schliesst. An der freien Stelle der Pentade finden wir die eigenartige Ode „pastor cum traheret"[3]), die doch nicht so ganz ohne Beziehung zur Nachbarschaft ist[4]), wie man auf den ersten Blick glaubt. Zunächst besteht eine Ähnlichkeit zwischen c. 14 und 15 in der widrigen Lage der „naves Idaeae"[5]) und der „Pontica pinus, silvae filia nobilis"[6]). Ferner ist c. 14 eine Umbildung eines Liedes des Alcaeus, und von

[1]) Wir kommen im folgenden Abschnitt auf c. 16 zurück (vergl. auch oben S. 68 zu III 15).

[2]) Wie hier in v. 23 ff. „me temptavit in iuventa fervor et in celeres iambos misit, nunc mitibus mutare quaero tristia" wird der Gegensatz zwischen den Jünglingsjahren und der Gegenwart auch in dem Mittelstück zum Ausdruck gebracht (14, 17 f.: nuper sollicitum quae mihi taedium, nunc desiderium curaque), worin man immerhin eine gewisse Beziehung der beiden Oden im Sinne des anordnenden Dichters annehmen darf. Übrigens hat c. 16 wohl durch die in v. 13—20 anzunehmenden litterarischen Anspielungen an den Prometheus des Maecenas (Kiessling, Phil. Unters. II S. 87; vergl. desselben Note zu II 18, 35) und den Thyestes des Varius (vergl. I 6, 8: nec saevam Pelopis domum nos dicere conamur) im Urteil des Dichters und seiner Zeit noch an Wert gewonnen.

[3]) Vergl. oben S. 83 Anm. 6.

[4]) Vergl. G. Friedrich S. 20; doch scheint mir die Deutung unserer Ode auf Antonius und Octavian gesucht und der Absicht des Dichters schwerlich entsprechend (vergl. epo. 9 und I 37).

[5]) Vergl. Verg. Aen. III 6: classem sub Antandro et Phrygiae molimur montibus Idae.

[6]) Dass auch solche Äusserlichkeiten für den Anordner mitbestimmend gewesen sein können, möchte ich wenigstens in diesem Buche nicht ganz ausschliessen: vergl. unten zu c. 31. 32 und 34. 35.

c. 15 ist uns durch Porphyrio überliefert „hac ode Bacchylidem imitatur"[1]: so sollen vielleicht c. 14. 15 ebenso ein Musterpaar von Nachdichtungen vorstellen, wie an denselben Plätzen der vorigen Pentade c. 9. 10 zu sein schienen[2]).

Wichtiger indes als alle die angedeuteten, eventuell concurrierenden, Motive scheint für die Anordnung dieser Oden die metrische Rücksicht gewesen zu sein. Wir blicken zunächst auf das Gesamtbild, das die Dekade in dieser Hinsicht bietet (S. 90). Sie beginnt und schliesst sapphisch; dem entsprechen die alcaeischen Lieder am Ende der ersten und am Anfang der zweiten Pentade. In der Mitte stehen je drei asclepiadeische Oden; und zwar folgen die verschiedenen Arten, wie ein Blick auf c. 13. 14. 15 zeigt, in derselben Reihe, die sie in der ersten Dekade (c. 3. 5. 6) erhalten hatten. Dort folgte viertens das System der grösseren Asclepiadeen: dasselbe folgt hier in c. 18; und dann beginnt, soweit diese Dekade noch Raum dazu bietet, der Turnus der Asclepiadeen von neuem (c. 19. 21). Vergleichen wir nun genauer, so ergiebt sich: der Anordner behält von c. 12 an die angenehm variierende Reihenfolge der Metra in der ersten Dekade bei, soweit erstens das vorhandene Material dies erlaubt, und zweitens nicht andere, auch für uns noch deutlich erkennbare Gründe zur Abweichung von dem Schema nötigen. So kehren also wieder die Metra von c. 2. 3 in 12. 13; das von c. 4 war in seiner Art einzig vorhanden; demnach kehren die von c. 5. 6 wieder in 14. 15. Das der 7. Ode metrisch gleiche Gedicht „te maris et caeli" wurde zunächst aus inhaltlichem, unten darzulegendem Grunde für eine andere

---

[1]) De Horatii studiis Bacchylideis handelt K. Brandt, Festschrift Vahlen S. 299 ff.

[2]) Bei den Worten „Salaminius Teucer" 15, 23 erinnert sich der Leser an 7, 21; bei „Merionen nosces, ecce furit Tydides" 15, 26. 28 an 6, 15 f. „pulvere Troico nigrum Merionen aut Tydiden superis parem"; bei 16, 18—21 wird er, eben weil das vaticinium 15, 8. 33 ff. vorangeht, leicht ausser an Theben auch an Troja denken, wohl im Sinne des Horaz: epi. I 2, 8. 13. 15 (vergl. Prop. III 9, 37—42: non flebo in cineres arcem sedisse Cadmi nec referam Danaum decimo vere redisse rates moenia cum pressit aratro victor equus).

Stelle reserviert, wo es zugleich zur Variierung der — sonst nur alcaeische und sapphische Strophen bietenden — Pentade c. 28—32 dienen sollte; das Metrum von c. 8 war wieder einzig; so folgt das alcaeische Metrum von c. 9 in 16. Die in c. 10 vielleicht vorliegende Sonderart der sapphischen Strophe war jedenfalls einzig; so folgt das Metrum des letzten Musterstücks c. 11 in 18, nachdem aus inneren Gründen ein zweites alcaeisches Gedicht die Spitze der Pentade in Besitz genommen hatte (c. 17). Innere Gründe sind jedenfalls — neben dem Parallelismus von Anfang und Ende der Dekade im Gegengewicht gegen die doppelt alcaeische Mitte — dafür mit in Betracht gekommen, dass die sapphische Ode „integer vitae" an das Ende trat, während sklavischer Schematismus — von dem eben bei der Concurrenz von Motiven keine Rede ist — die Reihe 22. 19. 21 ergeben hätte.

Der Kunst und Sorgfalt des Horaz ist es gelungen, im Aufbau der Pentade c. 17—19. 21. 22 mit jenem metrischen Anordnungsprincip die Rücksicht auf inhaltliche Beziehungen zu vereinen. Wie wir sehen, sind auch hier Anfang, Mitte und Ende, wenn auch individuell verschieden, doch verwandt (Tyndaris Glycera Lalage). In c. 17 (Faunus bei Horaz) bildet das erotische Element nur den einen Bestandteil; in c. 19 (Venus bei Horaz)[1]) und 22 ist es Thema: ganz entsprechend der Bedeutung des paraenetischen „carpe diem" in c. 7 und in 9. 11. In die Zwischenräume zwischen dem Anmutigen, Leichten und Heiteren sind Lieder anderer Art gesetzt: beides ernste und feierliche Hymnen, doch dabei keineswegs ganz gleichartig oder eintönig. Auch die Anordnung der für die Pentade ausgewählten Stücke innerhalb derselben erscheint wohl berechnet. Den Reigen, in welchem Faunus und Bacchus, dann Venus und Diana nebst den Ihren auftreten, eröffnet der Preis der idyllischen Schönheit des von Maecenas geschenkten Sabinergütchens, welches Faunus dem arkadischen Lycaeus und Tyndaris dem Treiben der heissen Grossstadt vorzieht; ganz von selbst erinnern wir uns an den

[1]) Zu „urit me Glycerae nitor" v. 5 vergl. 6, 19 „sive quid urimur".

Preis des heimatlichen schönen Tibur, welches der Dichter, der Athen u. s. w. gesehen hat, allem anderen vorzieht[1]). Wir sehen: in ähnlichem Verhältnis wie die beiden Anfänge der ersten und der dritten Pentade (c. 2 und 12) stehen die Anfänge der zweiten und vierten (c. 7 und 17). Diese Erwägungen sind es, die der Ode „velox amoenum" mit Durchbrechung des metrischen Anordnungsschemas ihren ebenso hervorragenden wie verdienten Platz gebracht haben[2]). Dass der Dichter wirklich c. 7 und 17 in Parallele gestellt und so Tibur mit seinem Sabini combiniert hat, scheint mir dadurch bekräftigt zu werden, dass er hier die Ode „nullam sacra vite[3]) prius severis arborem circa mite solum Tiburis et moenia Catili" sich anschliessen lässt[4]). Zu dem Anschluss von c. 19 an 18 hat schon Kiessling bemerkt: „das zierliche Gedicht ist hier eingeordnet um der Ankündigung in 18, 6 willen[5]), wie denn auch v. 2 Liber mit Venus vereint auftritt"[6]). Es folgt der Hymnus[7]) auf Latona und ihre Kinder (c. 21), der zum Schluss auf das nationale Gebiet kommt und

---

[1]) Die mit I 7, 10—14 sich berührende Ode „Septimi Gades aditure mecum" steht ebenfalls an der Spitze der zweiten Pentade in dem Buche, dem sie zugewiesen ist (II 6; vergl. oben S. 29). Das Grundmotiv von „velox amoenum" vertritt im II. Buche vornehmlich 18, 14; in III entsprechen ausser 1, 47 und 16, 29 f.: c. 13 (o fons Bandusiae). 18 (Faune nympharum). 22 (montium custos).

[2]) Das ländliche Genrebild ist in c. 17 ähnlich ausgemalt wie in epo. 2 (vergl. besonders v. 11 f.: in reducta valle mugientium prospectat errantes greges); zu 17, 24 ff. vergl.: 13, 9 ff.; 6, 17 f.

[3]) In c. 17, wo es gewiss am Platze gewesen wäre, ist von eigenem oder sabinischem Weine nicht die Rede („ruris honores" sind Blumen und Früchte), vielmehr soll Lesbier getrunken werden: diesen Umstand hat der Verfasser von 20, 1—3 nicht beachtet (vergl. A. T. S. 321 Anm. 2).

[4]) Zu beachten ist auch die Beziehung von 17, 22 f. „nec Semeleius (vergl. 19, 2: Semeles puer) confundet Thyoneus proelia" auf 18, 7 f.; von 17, 20 „vitream Circen" (vergl. Kiesslings Note) zu 18, 16. Zu „siccis omnia dura" 18, 3 vergl.: 7,19 „molli mero".

[5]) Quis (post vina: vergl. 17, 21 f.) non te potius [dicat] Bacche pater (c. 18) teque decens Venus (c. 19).

[6]) 19, 4 „animum reddere" wie 16, 28.

[7]) Vergl. oben S. 85 Anm. 4.

„Persas atque Britannos“ nennt, während im vorigen Liede 19, 10 ff. Venus „nec patitur Scythas et Parthum dicere nec quae nihil attinent“. Dazu erscheint es schon nach unseren bisherigen Beobachtungen in diesem Buche, denen weitere derselben Art folgen werden, beachtenswert, dass unser Hymnus in der zweiten Dekade an derselben Stelle steht, die in der ersten der Hymnus auf Mercur (c. 10) erhalten hatte; fehlt es doch den beiden auch an innerer Beziehung nicht: 21, 12 „insignem fraterna lyra“ weist zurück auf 10, 6 „curvae lyrae parentem“. In dem erotischen Schlussstück der Pentade (c. 22) berichtet Horaz „ein kleines Abenteuer seiner Villeggiatur“; eine Scene ebendaher malte c. 17: dort „impune tutum per nemus (amoeni Lucretilis, „montis in Sabinis“) deviae, nec metuunt Martiales lupos utcumque fistula personuere saxa“, hier „me silva lupus in Sabina dum canto et ultra terminum curis vagor expeditis fugit inermem, quale portentum neque militaris Daunias alit“. So umschliessen die gleich prächtigen Idyllien aus den Sabinerbergen als Gegenbilder unsere Pentade. Setzt man sie durch Erkenntnis dieser Anordnung in die vom Dichter beabsichtigte Beziehung, so erscheint c. 22[1] (integer non eget iaculis nec arcu; dum canto) als eine Bestätigung der in 17, 13 vorhergehenden Worte „dis pietas mea[2]) et musa cordi est“[3]).

Bezeichnend für das Verfahren des Horaz bei der Verteilung der Oden ist es, dass wir die zweite Lalageode „nondum subacta“ in einem anderen Buche finden (II 5)[4]; wenn er nicht

---

1) Über die Beziehungen der Ode zu III 4 wird im 6. Anhang gesprochen.

2) Zu 22, 1 weist Kiessling auf sat. I 6, 65 hin.

3) Für die richtige Auffassung der letzten Strophen, die den Schluss aus v. 9—16 ziehen, ist zu beachten, dass „amabo“ im Munde des lyrischen Dichters „dicam“ (vergl. 17, 19) = „meam cantabo Lalagen“ (v. 10) mitbegreift. Vergl. die wunderhübsche Nachdichtung von F. Stillfried (In Lust und Leed, Wismar 1896):

„wo ick ok bün, min säute Gret,
min Plappermul, Di klingt min Leed!“

4) Das noch immer hier und da (z. B. bei G. Friedrich S. 1) wieder hervortretende Bemühen, erotische Oden in denen unser Dichter sich desselben Namens bedient so aufzufassen und willkürlich so auf-

den Grundsatz gehabt hätte, von derselben Person handelnde bezw. an dieselbe Person gerichtete Lieder eher zu trennen als an einander zu reihen, hätte er dieselbe als einen Beleg für jenes „amabo" sehr wohl in die folgende Pentade (c. 23—27) einreihen können. Denn in dieser sind das erste und dritte Stück erotisch, und das fünfte schlägt in dasselbe Gebiet ein (27, 11 ff.). Der spröden, mädchenhaften Chloe jagt der Dichter vergebens nach (c. 23); von seiner einstigen (c. 13) Liebe, der alternden Lydia[1]) wendet er sich mit Hohn[2]) über ihre vergebliche Liebeslüsternheit ab (c. 25); in c. 27 beschäftigt er sich mit „erubescendis ignibus" des „Opuntiae frater Megillae". Im ersten und dritten Stück ist eigene Liebe und Abneigung des Dichters Thema, im fünften ist fremde Liebe mit dem sympotischen Grundmotiv[3]) verwoben, sodass auch hier für Variation gesorgt ist. Wie es scheint, ist c. 23 Übertragung eines anakreontischen Gedichtes[4]); das Motiv von c. 25 hat Anakreon verwandt; von c. 27 bezeugt Porphyrio: „sensus sumptus est ab Anacreonte". Dass in der Zusammenstellung dieser drei „fide

---

zureihen, dass sie dann als psychologisch fassbare Momente eines und desselben reellen Liebesverhältnisses oder als Entwicklungsphasen in einem individuellen Liebesroman erscheinen, entspricht der Intention des Horaz sicher nicht; nur wo die Identität des Namens durch die vorliegende Anordnung der Oden oder durch inhaltliche Hinweise Bedeutung erhält, soll auch der Leser die Dichtungen in Beziehung setzen.

[1]) Passend sind den Worten „parcius quatiunt fenestras iuvenes" c. 8 und 13 vorangestellt, welche sie mit verschiedenen Jünglingen (Sybaris, Telephus) kokettierend zeigen; vergl. auch 25,7 (audis minus „me tuo pereunte"): 8, 3 (cur properes amando perdere). Vergl. oben S. 59 zu III 9 (Lydia post Chloen!).

[2]) Mit I 25 korrespondieren hierin III 15 „uxor pauperis Ibyci" und IV 13 „audivere Lyce".

[3]) 27, 3 „verecundum Bacchum prohibete rixis" nach 18, 7 f. (vergl. 17, 22 ff.). Mit I 27 korrespondieren als Symposionbilder II 7 und III 19 (verg). IV 12.1

[4]) S. oben S. 26 Anm. 4 (zu II 5). Vergl. auch 15, 30 „quem tu cervus uti vallis in altera visum parte lupum fugies" und 22, 15 „me lupus fugit quale portentum nec Jubae tellus generat leonum autrix": 23, 10 „non ego te ut Gaetulus leo frangere persequor."

Teia" (17, 18) gesungenen Lieder „vitas hinnuleo" voransteht, ist leicht begreiflich; dadurch ist dieses an die Spitze der Dekade gekommen, wo es für uns immerhin auffällig erscheint: vielleicht hat Horaz gerade nach c. 2 und 12 als den Spitzen der vorhergehenden Dekaden Abwechselung in der Tonangabe bezweckt (vergl. III 11: oben S. 61—66).

Zwischen diese erotisch gerichteten Stücke eingesetzt sind zwei Oden anderer Art, die — deutlicher noch als c. 18 und 21 — Gegenstücke bilden. Beide gelten der Ehre von Freunden des Horaz, die ebenfalls Dichter sind. In c. 24 wird Melpomene gerufen, Trauerklänge anzustimmen für den verstorbenen Quintilius (Varus); in c. 26 sind Kummer und Sorge gebannt, und die Pimpleiden sollen den Lamia „Lesbio sacrare plectro". Diese fidibus novis gesungene Lamiaode wird nicht ohne Grund zu den frühesten gerechnet[1]; vielleicht ist sie deshalb zunächst der Pentade zugeteilt, die wohl nicht nur in c. 23[2], sondern auch in c. 25[3] und c. 27[4] Gedichte aus der früheren Zeit der Odendichtung enthält. Es verstand sich, dass sie einen Platz vor der beiläufigen Erwähnung des gemeinsamen Freundes 36, 5—9 bekommen musste. Ebenso folgt ihr Gegenstück, der sich als Ausdruck warmer Freundschaft gebende Threnos c. 24, passend auf das dem lebenden gewidmete 18. Gedicht. Wie ein Blick auf unser Schema S. 90 zeigt, steht unsere mit dem Toten sich beschäftigende Ode in ihrer Pentade an derselben Stelle wie das den Lebenden anredende Gedicht in der vorhergehenden; bei Vergleich von c. 8 „Lydia dic" und 13 „cum tu Lydia" (oben S. 96) brauchen wir dies nicht für Zufall zu halten. Ferner beobachten wir, dass unsere den Vergilius anredende Ode in der dritten Dekade dieselbe Stelle einnimmt wie

---

[1]) Lachmann zu Lucr. IV 1: „Horatium . . cum illa verba quae sunt *iuvat integros accedere fontis* in id carmen, quo primo *fidibus novis Lesbioque plectro* Alcaeum exprimere ausus est, sic transtulit *o quae fontibus integris gaudes*".

[2]) S. Kiesslings Einleitung S. 80.

[3]) Vergl. die archilochischen Spottgedichte auf liebeslüsterne alte Weiber epo. 8. 12.

[4]) Kiessling, Philol. Unters. II. S. 72 Anm.

in der ersten die mit seiner Reise sich beschäftigende; um so bemerkenswerter erscheint der Zusammenhang von 24, 11 „frustra non ita creditum poscis Quintilium deos“ mit 3, 5 „navis quae tibi creditum debes Vergilium finibus Atticis, reddas incolumem“[1]: bei welcher von beiden Stellen dem Dichter die andere vorschwebte, muss zunächst[2]) dahingestellt bleiben. Die anderen Stellen, wo unsere — nach der Zeit ihres Anlasses, wie es scheint, zu den allerspätesten Liedern der Trias zu rechnende — Ode bemerkenswerte Anklänge an andere Oden zeigt, sind sicher als Nachklänge zu betrachten[3]). Die Eingangsstrophe, die nach Kiesslings ansprechender Vermutung[4]) erst nach v. 5—20 gedichtet worden ist, dient durch die Berufung Melpomenes jedenfalls dem Parallelismus mit c. 26.

Die Überzahl der alcaeischen Lieder[5]) musste das Streben nach metrischer Variation immer mehr hemmen, doch ist es auch in der dritten Dekade noch wohl erkennbar. Die fünfte Pentade beginnt mit zwei asklepiadeischen Liedern und schliesst mit zwei alcaeischen; dazwischen steht ein sapphisches. In der folgenden Pentade wechseln von c. 29 bis 32 alcaeisches und sapphisches Mass; statt der fehlenden Asclepiadeen schafft das

---

[1]) Ist vielleicht Quintilius ums Leben gekommen auf einer Seefahrt, bei deren Antritt ihn — non ita, ut non redderetur, creditum — die Freunde, besonders Vergilius, den Göttern des Meeres anvertraut und anempfohlen haben? Diese, uns durch den Parallelismus nahegelegte, den nächsten Lesern des Gelegenheitsgedichtes ohne weiteres sich ergebende, Auffassung wird vielleicht dem Wortlaut noch besser gerecht als die Annahme, H. beziehe sich „auf eine Wendung in einem Gedichte Vergils“, in dem dieser den Freund der Huld der Götter empfahl und die Zuversicht auf Genesung aussprach.

[2]) Wir kommen auf die beiden Oden im nächsten Abschnitt zurück.

[3]) So v. 13 f. von 12, 7 f. „in Haemo, unde vocalem temere insecutae silvae“ und III 11, 13 ff. „tu potes comites silvas ducere, cessit tibi blandienti Cerberus“; v. 16—18 von 10, 18 f. „virga levem coerces aurea turbam“; v. 19 f. von 11, 3 „ut melius quidquid erit pati“.

[4]) Philol. Unters. II S. 86.

[5]) In der ersten Dekade (bezw. ihren Pentaden) 0 + 1, der zweiten 1 + 1; dagegen in der dritten 2 + 2, und in der letzten Pentade 3.

sogenannte alkmanische Metrum bei seiner Seltenheit um so merklicher Abwechselung (c. 28). Dass die Ode „te maris et caeli“ rein zufällig in die zweite Hälfte des Buches verschlagen sei, ist um so weniger anzunehmen, als sie darin — wie unser Schema zeigt — genau dieselbe Stelle erhalten hat, die ihre metrische Schwester „laudabunt alii“ in der ersten Hälfte einnimmt. Dass die liebliche sapphische Ode an Venus (c. 30) „ein deutliches Gegenstück“ zu c. 19 ist, bemerkt schon Kiessling[1]; dem entspricht die gleichmässige Stellung der beiden, die unser Schema zeigt. Eine Beziehung zwischen Anfang und Mitte der Pentade ist hier nicht vorhanden; offenbar aber sind ihr zweites (c. 29)[2] und viertes (c. 31) Stück in demselben Sinne als ergänzende Gegenstücke gewählt wie c. 24 und 26 (vergl. c. 18 und 21): Iccius, von brennendem Verlangen nach den Schätzen Arabiens befallen, lässt alle geistigen Interessen fahren; Horaz, auf Reichtum aller Art verzichtend, wünscht sich ein Leben im Dienste der Poesie. Der Platz, welchen die zu Apollo als dem Schutzgott der heiligen Sänger betende Ode in dieser Dekade erhalten hat, ist derselbe, welchen in der ersten die an Mercur „curvae lyrae parentem“ sich wendende (c. 10) und in der zweiten die Diana und Apollo „insignem fraterna lyra“ feiernde (c. 21) Ode einnimmt. Von c. 32 meinte Kiessling, es habe „seine Stelle um des Anklanges von *poscimus* an die Einleitungsverse der voraufgehenden Ode *quid . . poscit Apollinem* willen erhalten“. Es ist wohl denkbar, dass dieser Anklang den Gedanken an Zusammenstellung angeregt hat[3]; dass dann Horaz solchem Einfall Folge gab, wäre leicht verständlich: führt doch das Gebet des vates zum Palatinischen Apoll, ausklingend in

---

[1]) Dort „urit me Glycerae nitor; in me tota ruens Venus Cyprum deseruit; hic ponite tura, veniet lenior“, hier „sperne dilectam Cypron et vocantis ture te Glycerae transfer in aedem“.

[2]) Zu v. 1 vergl. III 24, 2 „intactis opulentior thesauris Arabum“; zu v. 12: 2, 13 „vidimus Tiberim retortis undis“; zu v. 16: 15, 32 „non hoc pollicitus tuae“; über die schon von Kiessling hervorgehobene Berührung mit III 2 handelt G. Friedrich S. 157 (doch hätte er nicht von einer „Parodie“ reden sollen).

[3]) Vergl. oben S. 97. 100 zu c. 14. 15 und 18. 19.

„Latoe dones senectam degere nec cithara carentem" so leichten Weges hinüber[1]) zu der Anrufung des barbitos „decus Phoebi, laborum dulce lenimen" zu einem „Latinum carmen", dass es der Annahme jener Notbrücke kaum noch bedarf. Die Ode, die freilich anscheinend nicht ihrer ursprünglichen Bestimmung gemäss Verwendung gefunden hat, konnte davon abgesehen kaum einen passenderen Platz erhalten[2]). Mit „si quid vacui sub umbra lusimus tecum" weist sie zurück auf Lieder leichterer Art, wie des Horaz Vorgänger „sive iactatam religarat udo litore navim, Liberum et Musas Veneremque et illi semper haerentem puerum canebat". Das hat bisher auch Horaz gethan: den Liber hat er besungen in c. 18, die Musen in c. 26, l. 6 ff., Venus und „fervidus tecum puer" in c. 30. Dabei ist noch mehr zu beachten als die Übereinstimmung der Reihenfolge jener drei Oden mit der unserer Aufzählung: es ist je eine Ode aus der vierten, fünften und unserer sechsten Pentade; und eben diese Pentaden enthalten kein „Latinum carmen" von der Art, wie es die dritte Pentade in c. 12 und die erste Dekade in c. 2 besitzt. Durch diesen in „si quid lusimus" gethanen Rückblick passt die Ode vortrefflich dazu, die mit dem leichten Chloeliede anhebende Pentade abzuschliessen. Im besonderen ist sie aber auch geeignet, das letzte Lied der Pentade zu sein. Denn sie nimmt nicht nur mit v. 9 „Veneremque et illi semper haerentem puerum canebat" auf deren Mitte (c. 30) Bezug; vielmehr soll die, unerwartet an „inter arma" sich schliessende ausführliche Notiz „sive iactatam religarat udo litore navim" ebenfalls, wie die folgenden Worte, dem Leser — der von dem Anfang der Pentade (c. 28) her noch im Sinne haben muss, dass auch Horaz seine „dura navis" (II 13, 27) ausgestanden hat[3]) — den

---

[1]) Vergl. unten zu c. 34. 35.

[2]) Als Schluss der dritten Dekade von I steht sie parallel mit III 30: hier heisst es „quod et hunc in annum vivat et plures age dic Latinum barbite carmen Lesbio primum modulate civi", dort „exegi monumentum quod non possit diruere innumerabilis annorum series; dicar princeps Aeolium carmen ad Italos deduxisse modos."

[3]) So sammelt hier der Schluss der Pentade Strahlen von dem Anfang und der Mitte her.

römischen Dichter in vollkommener Parallele mit seinem klassischen Vorbilde zeigen. In welchem Grade ein solcher Parallelismus auch im Leben und Schicksal, nicht nur in der Dichtung, dem Sinne unseres Horaz entspricht, zeigt II 7, 10 und III 4, 9 ff.[1]).

Aber mit dem abschliessenden Rückblick verbindet unsere Ode die feierliche Ankündigung eines Liedes höherer Art nach dem Vorbilde der politisch-patriotischen *στασιωτικὰ* des Lesbius civis ferox bello. Und was finden wir statt des erwarteten „Latinum carmen“? Die tändelnde Ode an Albius[2]), die persönliche religiöse Palinodie. Solche Gedankenlosigkeit, durch die 32, 1—4 zwecklos dazustehen und sinnlos zu sein scheint, ist durchaus nicht Art eines augusteischen Dichters. Der Thatbestand, den man ruhig hinzunehmen pflegt, findet, wenn ich nicht irre, durch unsere Theorie von selbst eine vernünftige Erklärung. Im Sinne des Horaz bildet jede Pentade bezw. Dekade ein Ganzes für sich; es genügt also, um die feierliche Ankündigung am Platze erscheinen zu lassen, dass uns das nächste Ganze wieder ein Lied von der Art bringe, die in der vierten bis sechsten Pentade bezw. der dritten Dekade fehlt: das ist aber der Fall. Die letzte Pentade des Buches bringt ein Gedicht, welches den durch c. 32 im Leser erregten Erwartungen vollständig entspricht: die, des Alkaios Triumphlied über Myrsilos' Tod nachbildende Ode „nunc est bibendum“ (37). Warum sie nicht die erste Stelle, unmittelbar nach c. 32, zugewiesen bekommen hat, ist klar genug. Am Ende der letzten Pentade stehend, tritt das Jubellied über die Vernichtung des Reichsfeindes[3]) in deutliche Parallele zu der am Anfang der ersten Pentade stehenden Apotheose des Beenders der Bürgerkriege (c. 2). Mit Caesar beginnt, mit Caesar schliesst eigentlich das erste Odenbuch. Seine erste, zweite und die halbe vierte Dekade haben ein grosses nationales Lied: c. 2 (vergl. auch 6, 11). 12 (vergl. auch 21, 14). 37 (vergl. auch

---

[1]) Vergl. Kiesslings Noten zu den Stellen.

[2]) Die gesuchte Erklärung ihres Anschlusses, die ich A. T. S. 167 f. angenommen habe, kann nicht genügen.

[3]) Vergl. IV 14, 35 „quo die portus Alexandrea supplex et vacuam patefecit aulam“: wir kommen auf den (oben S. 16 f. berührten) Gesichtspunkt im nächsten Abschnitt zurück.

35, 29); und weil in der dritten Dekade nichts derartiges vorhanden ist, erhält sie das Gedicht, in dem Horaz sich neu aufrafft zum nationalen Schaffen.

Jene Ankündigung in c. 32 ist um so passender, als sich unter den nur fünf Gedichten die noch folgen ausser c. 37 noch eine in grossartigem Stile gehaltene und dem Caesar, der eben gegen Reichsfeinde auszieht[1]), sich zuwendende Ode befindet, die an Fortuna (35). So stehen auch hier Mitte und Ende der Pentade in ideellem Zusammenhang; und bei diesem Verhältnis bestätigt die Beziehung von 35, 40 „o utinam diffingas in Massagetas ferrum“ zu 2, 51 „neu sinas Medos equitare inultos“, noch deutlicher die von 35, 30. 33—40[2]) zu 2, 21—24. 29[3]) unsere Annahme der Absicht des Dichters, Anfang und Ende des Buches in demselben Grundton erklingen zu lassen.

Vor „o diva gratum“ ist die (ebenfalls alcaeische) Ode „parcus deorum“ (34) eingereiht, „um den Leser für das folgende Gebet an Fortuna in Stimmung zu versetzen“[4]): der Schlussgedanke 34, 12—16 wird in 35, 1 ff. unmittelbar aufgenommen. Die feierlichen Lieder 35. 37 werden unterbrochen durch das Bild des Freundeskreises, der Numidas Heimkehr nach Herzenslust begeht (c. 36.). Dies Lied steht wegen v. 7 (dulci Lamiae) passend hinter c. 26 (oben S. 103); die beiden, auch im Tone

[1]) 35, 31 f. 40 „(serves iturum . .) iuvenum recens examen Eois timendum partibus Oceanoque rubro; in Massagetas Arabasque“ steht zweckmässig nach 29, 1—4 „Arabum invides gazis et militiam p a r a s Sabaeae regibus horribilique Medo (vergl. 2, 51) nectis catenas“ (durch den Zusammenhang von c. 29 — vergl. oben S. 105 Anm. 2 — mit c. 35 erklärt sich dies „M e d o nectis catenas“ natürlicher als durch die von G. Friedrich S. 157 als Grund angenommene Abhängigkeit); vergl. auch 35,11 „regum matres barbarorum metuunt“: 29, 6 „quae tibi virginum sponso necato barbara serviet, puer quis ex aula.“

[2]) „iuvenum recens examen; cicatricum et sceleris pudet fratrumque; nova incude diffingas r e t u s u m in Massagetas ferrum“.

[3]) „audiet cives a c u i s s e ferrum quo Persae melius perirent vitio parentum rara iuventus; cui dabit partes scelus expiandi Juppiter“.

[4]) Es scheint auch bemerkenswert, dass auf „parcus deorum cultor et infrequens“ nach dem Gebete an Fortuna Aufforderungen zu Opfer und Göttermahl folgen: 36, 1—3 (iuvat placare sanguine debito custodes deos); 37, 3 (ornare pulvinar deorum tempus erat dapibus).

verwandten Lieder stehen an vierter Stelle ihrer Pentade: vergl. c. 18 : 24 und c. 8 : 13. Ähnlich wie das Ende von c. 34 und der Anfang von c. 35 im Gedanken harmonieren, zeigt „et ture et fidibus iuvat" auch im Ausdruck bemerkenswerte Anklänge an das folgende (jedenfalls ältere) nationale Festlied[1]); doch sollen schwerlich c. 36 und 37 als ein Paar von Jubelliedern enger verbunden werden. Vielmehr hat das Bild der bei frohem Symposion mit Damalis vereinten Dichter[2]) in dieser, vorwiegend aus Oden erhabenen Stiles zusammengesetzten Pentade eine Stütze und ein Gegenstück erhalten durch die (ebenfalls asklepiadeische) Ode, in welcher Horaz Tibulls Elegien über die Untreue seiner Liebsten anzeigt (c. 33).[3]). Dass dieses Gegenstück zu dem vierten Liede der Pentade nicht an zweiter Stelle derselben steht (vergl. c. 18: 21; c. 24: 26; c. 29: 31), ist um so auffälliger, als Horaz durch die Anordnung 34. 33. 35—37 auch bessere metrische Variation erzielt hätte (Alc., Ascl. III, Alc., Ascl. I, Alc.). Als Grund für dies abweichende Verfahren kann die inhaltliche Verkettung der beiden alcaeischen Lieder 34. 35 kaum genügen; dieselben hätten wohl auch Anfang und Mitte der Pentade einnehmen können wie c. 7 und 9, 12 und 14, 23 und 25. Offenbar bedeutet es eine besondere Auszeichnung des von Horaz so geschätzten Freundes und seiner Werke, dass der Name Albius und der Hinweis auf das von ihm veröffentlichte erste[4]) Elegienbuch an der Spitze einer

---

[1]) 36, 11 f. „neu promptae modus amphorae neu morem in Salium sit requies pedum": 37, 1—5 „nunc est bibendum nunc pede pulsanda tellus, nunc Saliaribus dapibus; antehac nefas depromere".

[2]) In Bassus v. 14 den Freund des Properz (I 4, 1: mihi tam multas laudando Basse puellas) zu vermuten, wird der nicht anstehen, der über das Verhältnis des Horaz und Properz und ihrer litterarischen Kreise eine lebendige Anschauung gewonnen hat (A. T. S. 315 f. 336 Anm. 1).

[3]) Vergl. meine Krit. Proleg. zu Tibull (Berlin 1893) S. 95, Anm. und oben S. 32.

[4]) A. T. S. 404 (vergl. auch S. 401). — Vielleicht ist es auch nicht rein zufällig, dass die an den befreundeten Elegiker, der ein Elegienbuch abgeschlossen hat, gerichteten Worte „neu miserabiles decantes elegos" hinter den beiden Oden stehen, in denen Horaz selbst

Pentade steht[1]): die seinem Gönner Messala gewidmete Ode fanden wir S. 75 parallel an der Spitze des letzten Hauptteils von III.

Da die letzte Pentade, als einzige unter den sieben des Buches, das sapphische Metrum nicht gebracht hat, ist es erwünscht, dass gerade dieses in dem ihr angehängten Finale des Buches (c. 38) erscheint. Es liegt nahe, zu vermuten, dass das Lied — wie sicher das dem ersten Buche beigegebene Vorwort, dem es inhaltlich correspondieren[2]) und formal als Nachwort das Gleichgewicht halten soll — nach Zusammenstellung des Buches für seinen Platz gedichtet worden sei. Dort trägt der vates, der auf die ganze Trias hinblickt die er vollendet hat[3]), „hederae victricis praemia"; hier zecht[4]) „vacuus sub umbra" (32, 1) der Nachfolger des ritterlichen Lesbiers mit seinem

---

als vates, der dem Alcaeus folgt, sich darstellt (c. 31. 32); vergl. A. T. S. 396 ff.

[1]) Die Art, in der wir hier den Namen Glycera verwendet finden, spricht dafür, dass Horaz c. 33 ff. als einen selbständigen, von c. 19. 30 abgesonderten Teil des Buches betrachtet hat.

[2]) S. A. T. S. 322.

[3]) Das zeigen die zahlreichen Anklänge, die wir nach der Lectüre der Trias in c. 1 vernehmen: III 29, 1 „Tyrrhena regum progenies"; II 17, 4 „Maecenas mearum grande decus columenque rerum" (vergl. III 2, 13 „dulce et decorum"); I 7 „alii, sunt quibus est, plurimus: me"; III 2, 18—20 „honoribus, arbitrio popularis aurae"; III 16, 26 f. 31 „si quidquid arat impiger Appulus occultare meis dicerer horreis; fertilis Africae"; II 18, 5 „nec Attali regiam occupavi"; I 35, 5 ff. „pauper ruris colonus, quicumque Bithyna lacessit Carpathium pelagus carina" (vergl. Kiesslings Note); II 16, 1 „otium rogat in patenti prensus Aegaeo"; III 2, 1 „pauperiem pati condiscat"; II 7, 7. 21 „saepe diem mero fregi; Massico"; II 3, 6—12; II 7, 18 f.; II 11, 13 f. 20; II 1, 17 f. „murmure cornuum perstringis aures, litui strepunt"; III 12 „cervos iaculari et excipere aprum"; III 4, 1—8; II 19, 1—4 „in remotis rupibus vidi nymphas discentes et aures satyrorum acutas" (vergl. I 4, 5 f. „choros ducit Venus, iunctae nymphis gratiae, dum graves"); I 32, 4 f. „barbite Lesbio modulate civi"; II 5, 21 „quem si insereres choro"; III 25, 6 „stellis inserere." — Ähnlich ist es mit den einleitenden Gedichten von Prop. I und II: vergl. A. T. S. 313. 329.

[4]) Vergl. 37, 1 „nunc est bibendum" und 36, 11 (dort v. 15 „neu desint epulis rosae"; vergl. II 3, 14 „huc vina et unguenta et nimium breves flores ferre iube rosae").

ıappen[1]) im Schmucke der Myrte[2]): so lässt — was gerade ch dieser, c. 35 und soeben 37 bringenden Pentade des mit 2 anhebenden Buches gut am Platze ist — „der Sänger des mpotischen und erotischen Liedes (6, 17) noch einmal die iden Grundmotive seiner Dichtung, den Myrtenkranz der ɜnus und die Gabe des Bacchus, anklingen“.

Auf Mannigfaltigkeit und Abwechselung der lyrischen Formen t Horaz nicht nur im ersten Teile des Buches geachtet, mit m er sich als Nachfolger der griechischen Klassiker einführte. ıs Buch bringt[3]) zehn verschiedene Formen.[4]) Jede der drei klepiadeischen Strophen, die bis c. 21 in dem Turnus I. II. III. wechseln, ist in vier Exemplaren vertreten.[5]) Von der pphischen Strophe enthalten die fünf ersten Pentaden je ein cemplar; dass die sechste deren zwei hat, wird durch die ɜbente ausgeglichen.

Die Redaction der Odentetras.

Nach dem Ergebnis des vorigen Abschnittes betrachten wir als sicher, dass auch die Oden des I. Buches, mit Ausschluss n c. 20, unter Rücksicht auf Inhalt und Metrum, auf persönɜhe und sachliche Beziehungen nach Pentaden aufgebaut sind. ɔ dies Gerüst, das dem Dichter bei der Anordnung diente, in n publizierten Exemplaren zur Bezeichnung oder Andeutung m, wissen wir nicht. Doch müssen wir auf Grund unserer berzeugung, dass die augusteischen Dichter allgemein solch hema zu Grunde legten, annehmen, dass dasselbe auch den ammatikern der nächsten Zeit bekannt gewesen ist;[6]) dass uns

---

1) Vergl. den Thaliarchus von c. 9.

2) Vergl. 4, 9: nunc decet viridi nitidum caput impedire myrto.

3) Wir rechnen hier c. 10 nicht besonders.

4) Das zweite vier, das dritte nach dieser Einförmigkeit wieder ben.

5) c. 3. 13. 19. 36; 5. 14. 21. 23; 6. 15. 24. 33.

6) Vergl. den Schluss des 3. Anhangs.

kein Zeugnis derselben über dies Princip erhalten ist, beruht entweder auf Zufall, oder aber darauf, dass die Sache selbstverständlich zu sein und keiner Betonung zu bedürfen schien. Wenn das aber der Fall war, wie konnte sich in früher Zeit ein unechtes Stück in das lückenlose Gefüge einschleichen und darin so festsetzen?

Wir sind weit entfernt, die Bedeutung dieses Einwandes zu unterschätzen. Wir verhehlen uns auch keineswegs die Bedeutung der Thatsache, dass die Echtheit von I 20 von beachtenswerten Forschern gegen Peerlkamp und Kiessling verteidigt worden ist. Dass diese Verteidigungen uns nicht überzeugt haben,[1]) kann an Schwäche unseres Wissens oder Urteilsvermögens liegen; es kann aber auch — man wird die Annahme verzeihen — in Mängeln der bisher geleisteten Verteidigung seinen Grund haben. Neue und noch stärkere Gründe für die Unechtheit, als wir im 3. Anhang vorführen, werden schwerlich gefunden werden. Dagegen wird der Unbefangene, der die Geschichte kritischer Probleme besonders im Horaz kennt, den Gedanken nicht absolut ausschliessen wollen: möglicherweise könnte die fortschreitende Wissenschaft einmal imstande sein, den für uns entscheidenden Anstoss, welchen „Vaticani montis imago" bietet, soweit zu heben, dass, wer mit uns bestrebt ist, soweit als irgend möglich auf dem Boden der Überlieferung zu bleiben, an die Möglichkeit, Horaz habe diese Strophen verfertigt, zur Not glauben könnte. Wenn jener schwerste Anstoss sich beseitigen liesse, würde man das Gedicht auf ungefähr dieselbe Stufe stellen können wie IV 8; man würde es dann aber auch ungefähr derselben Periode des dichterischen Schaffens, im besonderen späterer Zeit als epi. I 5,[2]) zuweisen und annehmen müssen, dass es nachträglich in die 731 veröffentlichte Trias eingeschoben sei, also eine zweite Ausgabe derselben stattgefunden habe. Da-

---

[1]) Namentlich können wir nicht zugeben, dass A. Elters so interessante und lehrreiche Arbeit (Rhein. Mus. 1891 S. 112—138) den Hauptanstoss überzeugend aus dem Wege geräumt hat.

[2]) Nach Kiessling ist der Brief wahrscheinlich 734 verfasst. Dass Horaz bei der Abfassung von IV 7 den Brief im Sinne hatte, sahen wir oben S. 9 Anm. 1.

gegen wäre an und für sich nichts zu erinnern; denn wie Kiessling behaupten konnte,[1]) es läge auf der Hand, dass solche Annahme keiner ernsthaften Widerlegung bedürfe, ist uns ganz unerfindlich.[2]) Indessen, mag nun das Gedicht nachträglich von Horaz bei einer zweiten Ausgabe an seine Stelle gesetzt sein oder mögen Grammatiker das Eindringen dieses einen an diesem Platze zugelassen haben, wir müssen prüfen, inwieweit — von den übrigen Anordnungsprinzipien abgesehen — die allgemein überlieferte Gestalt des ersten Buches dem für II—IV nachgewiesenen Schema entspricht.

Ich glaube, wenn I 20 zum Buche gerechnet wird, kann, wer vorurteilsfrei prüft, doch nicht verkennen, dass auch in diesem Buche das pentadische Schema wenigstens im allgemeinen zu Grunde gelegt und dass Symmetrie bezweckt ist, soweit der vorhandene Bestand an zu verteilenden Gedichten es gestattete. Es kommt hier in Betracht, dass das fragliche Gedicht in dem Mittelstück des Buches steht, und zwar eines Buches, das am Anfang und am Ende durch Vorwort und Nachklang erweitert worden ist. Nehmen wir I 20 hinzu, so erscheint der Aufbau des Buches darum mit nichten unsymmetrisch; es bietet sich uns dann vielmehr folgendes Bild:

c. 1—6.	c. 7—11.	c. 12—16.	c. 17—22.	c. 23—27.	c. 28—32.	c. 33—38
6	5	5	6	5	5	6
1 + 5			3 + 3			5 + 1

womit man die Schemata symmetrischer Composition vergleichen möge, die ich u. a. in der Unters. der El. des A. T. S. 393, in der „Compositionskunst Vergils“ S. 164. 227, in der Festschrift Vahlen S. 293. 295 aufgezeigt habe. Das Mittelstück besteht dann aus zwei parallelen Triaden:[3]) es entsprechen sich c. 17

[1]) Phil. Unters. S. 52.

[2]) Vergl. Ribbeck, Röm. Dicht. II S. 142; G. Friedrich S. 170. Die Änderung, die doch keine Umarbeitung bedeutete, wäre so gering, dass man nicht verlangen dürfte, es müsse sich ein Grammatikerzeugnis darüber erhalten haben.

[3]) Vergl., was am Ende des 6. Anhanges über die Composition des Corpus III 1—6 und im nächsten Abschnitt über epo. 11—16 gesagt wird.

und 20 als Bilder von Besuchen auf des Dichters Gut, c. 18 und 21 als Götterhymnen, c. 19 und 22 als Liebeslieder.[1]) Mit Annahme eines so gegliederten Mittelstücks würden mehrere der oben gemachten Einzelbeobachtungen über Parallelismus der Anordnung hinfällig werden; aber Grundsätzliches wird, soviel wir sehen, davon nicht betroffen. Es hätte eben, um den Bestand unterzubringen, ein Teil des Buches „die Kosten tragen und unregelmässig ausfallen“ müssen.

Wer sich überzeugt hat, dass das pentadische Grundprinzip in II—IV vollkommen durchgeführt ist, dabei aber an Echtheit von I 20 — also an nachträgliche Einsetzung desselben — glauben möchte, wird um so eher geneigt sein, mit uns eine weitere Erwägung anzustellen. Wenn ein Bestand von 37 Oden sich dem pentadischen Schema nicht vollkommen fügte, wird man von dem Dichter freilich nicht erwarten wollen, dass er zwei, einmal hergestellte Gedichte unterdrückte[2]); aber man

[1]) So etwa dachte der, welcher I 20 in das Buch aufnahm oder eindringen liess; was der Verfasser nach unserer Vermutung dachte, kommt gegen Ende des 3. Anhangs zur Sprache.

[2]) Nach I 16 scheint es allerdings, als wenn er das wirklich in einem Falle gethan hat, wenn man nämlich die Ode als ein „echtes Gelegenheitsgedicht“ auffasst. Allein die Auffassung ist gefährlich: sie hat G. Friedrich (S. 80 f.) verleitet, mit „einem alternden Manne“ und einer „etwa vierzigjährigen Dame“ zu argumentieren; gegen sie sprechen vornehmlich v. 13—21: denn das sind doch wohl Anspielungen auf Maecenas' Prometheus (Kiessling, Phil. Unters. S. 87) und Varius' Thyestes. Für das Verständnis der Ode ist die Beziehung des *quoque* v. 22 von Wichtigkeit; ich erkläre (nach Kiessling): compesce iracundiam ac stomachum criminibus meis motum, sicut ego quoque nunc quidem mentem fervidam compesco; nam cum iuvenili furore impulsus sim ut iambis criminosis te irritarem, nunc ego (cf. III 14, 25 f.) in gratiam tecum redire quaero. Itaque recantatis opprobriis peto a te, o matre pulchra filia pulchrior, ut tu quoque mentem compescens animum mihi reddas: nisi reddes, modus non statuetur iambis. Meines Erachtens ist es mit diesen iambi nicht anders als mit *dicam* und *loquar* III 25, 7. 18, mit den *modi* von IV 11, 34 (vergl. oben S. 13) und mit den *carmina* von III 28, 9 ff.: sie figurieren bloss als poetische Motive, hier für das erotische Thema des Versöhnungsversuches. Horaz hätte die Ode dichten und veröffentlichen können, auch ohne selber je iambi verfasst zu haben.

wird doch fragen dürfen, warum er mit der Herausgabe nicht wartete, bis er noch eine Pentade zusammen hatte. Lud doch der Umstand, dass im ersten Buche bereits eine Pentade für sich stand, fast dazu ein, die Dekade zu vervollständigen[1]). Wenn er I 1 in die erste und I 38 in die letzte Dekade einordnete (vergl. III 30), blieben nur drei Lieder noch zu schaffen, was für Horaz trotz seiner Arbeitsart[2]) doch keine übermässige Aufgabe war: wir wurden ja auch mehr als einmal[3]) zu der Annahme gedrängt, ein Gedicht sei eigens mit Rücksicht auf seinen Platz im Buche hergestellt worden. So käme man zu der Frage: sollte vielleicht doch das Buch, als Horaz es zum ersten Male herausgab, nur aus 7×5 Oden bestanden haben? Könnte er nicht bei einer zweiten Ausgabe, bei der I 20 im Fall seiner Echtheit eingeschoben sein müsste, infolge besonderen Anlasses ein und das andere Stück hinzugethan haben?

Dabei würde zuallererst I 3 in Frage kommen. Was Kiessling zur Lösung der chronologischen Schwierigkeit sagt, scheint ja gewiss möglich und logisch unanfechtbar; aber recht ansprechend und jeden voll befriedigend ist die Erklärung doch nicht. Immer wieder drängt sich bei der Lectüre die Empfindung auf, dass jene letzte verhängnisvolle Reise gemeint sei. Dann müsste bei der Herausgabe von 731 an Stelle von „sic te diva potens Cypri“ ein anderes Gedicht gestanden haben, das als Muster von Ascl. I dienen konnte. Man würde zunächst, um auf das einfachste die in der Mitte überlieferte Hexade (c. 17—22) zu reducieren, an c. 19 „mater saeva Cupidinum“ denken[4]). Allein wegen der Worte „iubet me finitis animum reddere amoribus“ (v. 4) kann die Ode nicht füglich als erste erotische der Sammlung angesetzt gewesen sein; sie ist nur nach 5, 13—16

[1]) Technische Schwierigkeiten (vergl. Kiessling, Philol. Unters. S. 72) können dies wohl nicht verboten haben: Buch III nimmt bei Haupt 48 Seiten ein, I nur 44.

[2]) Kiessling a. a. O. S. 87.

[3]) Besonders freilich, wie sehr natürlich, im IV. Buche.

[4]) In einer eventuell von c. 17. 18. 20. 21. 22 gebildeten Pentade würde Anfang, Mitte und Schluss sich auf das Sabinergut beziehen, unterbrochen von den beiden Hymnen.

(me uvida suspendisse vestimenta maris deo) angebracht. So würde sich eine andere Verschiebung von Oden des Metrums als leicht vorstellbar empfehlen[1]). Es könnte nämlich[2]) c. 19 an Stelle von c. 13 gestanden haben[3]), und c. 13 (cum tu Lydia Telephi) an Stelle von c. 3. An dieser Stelle würde jene Lydiaode innerhalb der Pentade ein Gegenstück[4]) finden an c. 5 (quis multa gracilis te puer in rosa): 13, 8—12 (quam lentis macerer ignibus; uror, seu tibi turparunt umeros mero rixae sive puer impressit dente notam) zusammen mit 5, 13 ff. gäbe vollständigen Hintergrund zu der Aussage von 6, 17—19 (nos convivia, nos proelia virginum sectis in iuvenes unguibus acrium cantamus vacui sive quid urimur). Innerhalb der Dekade stünde jene Lydiaode parallel mit c. 8 (Lydia dic per omnes), wie nach der vorhandenen Ordnung umgekehrt c. 8 mit c. 13[5]).

Indem wir annehmen, dass I 3 an Stelle eines anderen Gedichtes, welches dasselbe Metrum in der Musterdekade vertrat, eingesetzt und nicht einfach zwischen c. 2 und 4 als ursprünglich auf einander folgende Gedichte eingeschoben sei, eröffnet sich — da wir an Echtheit von I 20 nicht glauben können — eine Lücke in der vierten Pentade, und zugleich bleibt eine Nummer in der ersten Dekade überschüssig: denn in sie muss nach unserer Voraussetzung c. 1 eingeordnet gewesen sein[6]), womit c. 38, jetzt

---

[1]) Der geneigte Leser wolle auf die oben S. 90 gegebene Tabelle einen Blick werfen.

[2]) Damit würde allerdings der jetzt vorhandene Parallelismus von c. 19 und 30 (oben S. 105) fortfallen.

[3]) Also nach c. 5; 19, 10—12 (nec patitur Scythas et Parthum dicere) würde als Abbruch des nationalen Themas von 12, 53 ff. (seu Parthos egerit triumpho seu Seras et Indos) erscheinen, und der Leser würde danach c. 16 (vergl. 16, 28 animum reddas: 19, 4 finitis animum reddere amoribus) auf Glycera beziehen können: die Anonymität jener Ode wäre so weniger auffällig als jetzt, wo sie nach c. 13 (cum tu Lydia Telephi) steht, ohne auf Lydia bezogen werden zu können.

[4]) Vergl. c. 18 : 21; c. 24 : 26; c. 29 : 31.

[5]) Vergl. c. 18 : 24; c. 26 : 36.

[6]) Vergl. die einleitenden Stücke von Prop. I; Ov. amor. I. III, trist. III—V, ex Ponto I. IV (A. T. S. 326—30; Festschrift Vahlen S. 279 f.).

dessen formelles und auch inhaltliches Gegenstück, aus der ersten Ausgabe ausscheidet. Es springt in die Augen, dass der nötige Ausgleich durch Verschiebung einer der Oden 1—11 in die vierte Pentade als ihre vermutlich ursprüngliche Stelle zu gewinnen ist. Unter jenen Oden aber (1. 2. 4—11) befindet sich thatsächlich eine, die ohne erhebliche Bedenken aus der Mustersammlung der verschiedenen Metra ausgeschieden werden darf: der sapphische Mercurhymnus (c. 10)[1]. Nehmen wir demnach an, die ersten beiden Pentaden seien ursprünglich gebildet worden von den Gedichten

1	Maecenas atavis	*Ascl. min.*	6	scriberis Vario Agrippa	*Ascl. III*
2	iam satis . . Caesar	*Sapph.*	7	laudabunt alii Plance	*Archil. II*
13	cum tu *Lydia*	*Ascl. I*	8	*Lydia* dic	*Sapph. m.*
4	*solvitur hiems* Sesti	*Archil. I*	9	vides ut *stet nive*	*Alc.*
5	quis *Pyrrha*	*Ascl. II*	11	tu ne quaesieris *Leuconoe*	*Ascl. mai.*

so würden sich gegenüberstehen c. 1 (*me* lyricis vatibus inseres) und 6 (*Vario* Maeonii carminis aliti), c. 13 und 8 (multi Lydia nominis; vergl. oben S. 59. 96), c. 5 und 11; ferner wie bisher c. 2 und 7, 4 und 9[2]. Die vierte Pentade scheint danach ursprünglich bestanden zu haben aus den Gedichten

17	*Lucretilem* mutat Faunus, *Tyndari*	*Alc.*
18	circa moenia *Catili,* Bacche Venus	*Ascl. mai.*
10	Mercuri, lyrae parentem; viduus pharetra Apollo	*Sapph.*
21	Dianam, Cynthium insignem pharetra fraternaque lyra, Latonam	*Ascl. II.*
22	silva in *Sabina, Lalagen*	*Sapph.*

Für das zweite Glied dieser Pentade ist hinzuzufügen, dass an der entsprechenden Stelle der dritten c. 19 „mater Cupidinum Thebanaeque Semeles puer" stand. Die rhythmische Wiederholung der Musterdekade[3]) ([Ascl. min.], Sapph., Ascl. I, [Archil. I], Ascl. II; Ascl. III, [Archil. II], [Sapph. mai.], Alc., Ascl. mai.) in c. 12 (Sapph.). 19 (Ascl. I). 14 (Ascl. II). 15

---

[1]) Vergl. oben S. 95.

[2]) Das Verhältnis von c. 13+5 zu c. 6 ist oben S. 116 dargelegt. Von den Beziehungen, auf die wir im vorigen Abschnitt hinwiesen, würden einige damals noch nicht bestanden haben.

[3]) Vergl. oben S. 98.

(Ascl. III). 16 und 17 (Alc.). 18 (Ascl. mai.) entsprach noch etwas genauer und war um ein Stück weitergeführt, indem in c. 18. 10 wieder Ascl. mai. und Sapph. auf einander folgten, wie in c. 11. 12. Sapphisch, wie es hier in der vierten war, ist Mitte und Ende auch in der sechsten Pentade (c. 30. 32).

Was aber soll den Dichter veranlasst haben, eine zweite, c. 3 und in Folge dessen c. 38 (und eventuell c. 20) hinzufügende Redaction des I. Buches — also der Trias — zu veranstalten und herauszugeben? Die Absicht, jene Vergilode zu veröffentlichen, kann es freilich nicht gewesen sein. Eine glaubhafte Erklärung bietet nur die Annahme, dass Horaz mit der Edition des IV. Buches eine neue Redaction der ersten Odenpublication verbunden hat[1]). Diese mehrfach angedeutete oder behauptete[2]) Annahme wollen wir versuchen zu dem Grade wissenschaftlicher Wahrscheinlichkeit zu erheben, welcher sich in einer Frage der Art erreichen lässt.

Zuerst sei festgestellt, dass der Wortlaut des Suetonischen Berichtes „eumque coegerit propter hoc tribus carminum libris ex longo intervallo quartum addere" eher für als gegen die Hypothese spricht[3]). Ferner wird durch sie nicht nur die Schwierigkeit gelöst, welche jene Vergilode der Trias bereitet. Es trifft sich eigentümlich, dass wiederum eine Vergilode des IV. Buches aus dem Zeitrahmen desselben herauszufallen scheint: c. 12 „iam veris comites". Denn „bei der idyllischen Schilderung der im Grase gelagerten Hirten, ihrer Lieder und der Flötenbegleitung konnte" — und kann — „kein Unbefangener anders

---

[1]) Damals, ein Jahrzehent nach der Verschwörung des Fannius Caepio, „die jeder irgendwie tiefer gehenden politischen Tendenz entbehrte", durfte Horaz auch die einmal publizierten Oden II 10 und III 19, die er unmittelbar nach der Entdeckung schwerlich eingefügt haben würde, an ihrer Stelle lassen, um so mehr als Murena, in III 19 nur eben erwähnt, die von Horaz ihm in II 10 vorgetragenen Lehren mit seinem eigenen Schicksal bewahrheitet hatte.

[2]) So von O. Ribbeck und G. Friedrich.

[3]) Es steht nicht da: tribus carminum libris editis quartum addere (= ipsum quoque edere).

als an den berühmten Verfasser der ländlichen Gedichte denken[1]), und wahrlich nicht an einen obskuren Kaufmann oder Salbenhändler[2]). Jugendlichen Charakters ist auch das an Catull[3]) erinnernde Motiv und am Schluss der übermütige Satz: dulcest desipere in loco"[4]). Sollte Horaz bei der Veröffentlichung der

---

[1]) Auch v. 5—8 scheinen in Beziehung zu Vergil zu stehen: vergl. seine Bezeichnung der Schwalbe georg. IV 15 (absint a stabulis meropes aliaeque volucres et manibus Procne pectus signata cruentis) und seine Bezugnahme auf den Mythus ecl. 6, 78—81 (quas illi Philomela — sie erscheint hier als Gattin des Tereus — dapes pararit, quibus infelix sua tecta supervolitaverit alis) sowie georg. IV 511—5 (qualis maerens philomela amissos queritur fetus quos arator nido detraxit: at illa flet noctem ramoque sedens miserabile carmen integrat et maestis late loca questibus implet). Ich glaube, auch Horaz hat Philomela als Mutter und als Nachtigall gemeint. Zwischen „nec prata rigent" v. 3 und „in tenero gramine" v. 9 hat auch die Rauchschwalbe keinen Platz, denn auch sie baut ihr Nest an Häuser; die Nachtigall wählt sich Laubholz zum Aufenthalt und baut in niederen Büschen nahe an der Erde ihr Nest. Die zweite Strophe wiederholt das *iam* von v. 1 und 3 nicht; v. 5—12 haben nicht zum Zweck, weitere Frühlingszeichen, ohne Not und ohne Hinweis darauf, zu häufen. Vielmehr malen v. 5—8 (flebiliter gemens avis) und 9—12 (dicunt carmina fistula) in zwei entsprechenden Bildern ein ländliches Frühlingsidyll aus als Gegenstück zu der Frühlingsfeier in domo (v. 24). Die Erwähnung des Nestbaus erklärt sich zur Genüge aus der Beobachtung, dass der Nachtigallenschlag am schönsten ertönt, wenn das Weibchen brütet.

[2]) Um dieses Gespenst heute noch auf I 3 zu projicieren, muss man alles verkennen und missachten, was an Kenntnis des litterarischen Lebens im augusteischen Rom und des schriftstellerischen Verfahrens der augusteischen Dichter seit Lachmanns erklärlichem Irrtum gewonnen ist.

[3]) C. 13: cenabis bene, mi Fabulle, apud me, si tecum attuleris cenam non sine puella et vino et sale et omnibus cachinnis; tui Catulli plenus sacculus est aranearum; unguentum dabo, quod tu cum olfacies deos rogabis totum ut te faciant nasum.

[4]) Aus diesem fein fühlenden Beweise Ribbecks (S. 141) ergiebt sich auch die Reihenfolge, in der die Frühlingslieder des Horaz verfasst sind: IV 12, I 4, IV 7. Aus ihr erklären sich die Beziehungen, welche die Eingangsstrophen derselben in Worten und Gedanken zeigen, aufs beste. Bemerkenswert sind ferner die Berührungen von IV 12 mit II 7, 7 f. 20 ff. (nitentes malobathro Syrio capillos; cadis tibi

Trias dies, seine vertraute Freundschaft mit einem Manne wie Vergil bekundende Gedicht im Schrein behalten haben, statt es in das — der Ode auf den Abreisenden, „animae dimidium meae", noch entbehrende — erste Buch aufzunehmen, in dem er seine Beziehungen zu Maecenas und Varius, zu Quintilius Varus „Cremonensis Vergili et Horati familiaris", zu Aelius Lamia und Albius Tibullus geflissentlich bekundete, zum Teil an hervorragendem Platze? Wir vermögen das nicht zu glauben, weil kein Grund zu solchem Verfahren aufspürbar ist. Wohl aber sind Gründe ersichtlich, welche den Horaz bei der zweiten Redaction der Trias veranlassen konnten, diese scherzhafte Vergilode aus dem ersten Buche herauszunehmen. Es liegt, hoffen wir, auch dem Leser auf den Lippen, zu vermuten, dass „iam veris comites" aus I entfernt wurde, als und weil „sic te diva" hineinkam und zwar ganz am Anfange des Buches hineinkam, sodass in diesem Buche für „iam veris comites" kein Platz verblieb. Denn in demselben Buche konnten diese beiden Vergiloden nur dann stehen, wenn für die heitere Einladung v o r der trüben Abreise, in einer v o r a n gehenden Dekade Raum verfügbar war: man denke an das Verhältnis von I 18 „nullam Vare" zu 24 „ergo Quinctilium". Da das nun nicht anging, hat — meinen wir — Horaz jene früheste seiner drei Vergiloden[1])

---

destinatis; o b l i v i o s o Massico ciboria exple, funde capacibus unguenta de conchis; recepto d u l c e mihi f u r e r e e s t amico); mir scheint, die beiden Oden sind ziemlich gleichzeitig, doch die an Vergil vor der anderen verfasst. Reminiscenz an unsere Ode liegt vermutlich auch vor in I 17, 2—10 und II 12, 24 (plenas aut Arabum domos); ferner vergleiche man v. 11 f. (nigri colles Arcadiae): I 21, 7 f. (nigris aut Erymanthi silvis) und v. 14—16. 21—24: I 31, 9—12 (premant Calenam falce quibus dedit Fortuna vitem, dives mercator exsiccet vina Syra reparata merce). Nach meiner Empfindung nahm Horaz bei der Einladung Vergils absichtlich Bezug auf die seinem Freunde bekannte Ode I 31 (v. 15 f.: me pascunt olivae, me cichorea levesque malvae! vergl. epo. 2, 55—58): durch Verquickung der Reminiscenz mit dem Catullischen Motive bekam der geladene Dichter die Maske des Kaufmanns aufgestülpt, unter der man ihn hoffentlich nicht wieder verkennen wird. Man wolle nur einmal I 31 und IV 12 nach einander lesen!

[1]) Die Reihenfolge, in der sie verfasst sind, ist: IV 12, I 24, I 3.

ganz aus dem I Buche herausgenommen und, weil in II und III sich kein Raum für sie öffnete, dem neuen Buche einverleibt, wo sie möglichst fern von I 3 steht; denn sie ganz ausfallen zu lassen, mochte er schon darum sich nicht entschliessen, weil sie bereits seit Jahren publiciert war. Dass sie dort einen angemessenen (Maecenas zunächst) und passenden (in Parallele mit „diffugere nives") Platz fand, haben wir in der Analyse des IV Buches dargethan (S. 13).

Wenn wir nun aber Umschau halten müssen nach einem angemessenen Platze, den IV 12 in den sieben Pentaden des ersten Buches gehabt haben soll anstatt eines der Lieder, die bis jetzt die erste Ausgabe desselben auszumachen schienen (c. 1. 2. 4—19. 21—37), so kommt uns wieder eine chronologische Erwägung in eigentümlicher Weise entgegen. Von den drei Vergilliedern des Horaz kann das älteste nicht ursprünglich dem vierten, das jüngste nicht ursprünglich dem ersten Buche angehört haben. Wie aber steht es chronologisch mit dem mittleren, mit I 24? Da die Trias nach den aus I 4. 12. II 10. III 19 sich ergebenden Schlüssen im Juli oder August 731/23 publiciert sein muss, ist es doch ein eigentümliches, zu denken gebendes Zusammentreffen von Umständen, dass gerade der in dieser Vergilode beklagte Tod des Quintilius Varus „als das jüngste Ereignis erscheint", das hier noch Erwähnung fand[1]); diesen Tod setzt Hieronymus in das Jahr 731/23 („nur ein codex" in das vorhergehende). Nehmen wir die Thatsache hinzu, dass I 24 in demselben Metrum abgefasst ist wie die ältere Vergilode IV 12 (Ascl. III), so dürfen wir zum mindesten sagen: es steht nichts der Hypothese entgegen, dass I 24 in der zweiten Hälfte des Jahres, nach Abschluss der Trias verfasst und bei ihrer zweiten Ausgabe mit dem Gedichte die Pentade ausgefüllt ist, aus welcher „iam veris comites" ausscheiden musste. Wie passend die Ode „quis desiderio" hier untergebracht ist, in Parallele einerseits zu c. 18, andererseits zu c. 26 haben wir oben S. 103 f.

---

[1]) Auf diesen, von Lachmann und Kiessling als terminus post quem nicht benützten Umstand macht Schanz § 256 S. 80 aufmerksam.

dargethan. Dass IV 12 innerhalb der fünften Pentade[1]) genau an derselben Stelle gestanden hat, an welcher wir jetzt das Ersatzstück I 24 sehen, ist möglich, da „iam veris comites" und „musis amicus" wohl geeignet sind, als einander parallele Stücke die erotischen Oden zu unterbrechen, welche Anfang, Mitte und Ende der Pentade ausmachen (c. 23. 25. 27). Mir persönlich ist eine andere Möglichkeit wahrscheinlicher, bei welcher eine ganz kleine Verschiebung eintritt; ich glaube, dass die fünfte Pentade ursprünglich aus 1 + 2 + 2 Gedichten zusammengesetzt und so geordnet war:

IV 12	iam veris comites	*Ascl. III.*
I 23	vitas hinnuleo	*Ascl. II.*
25	parcius iunctas	*Sapph.*
26	musis amicus	*Alc.*
27	natis in usum	*Alc.*

Denn, während „vitas hinnuleo" an sich nicht recht geeignet ist, an hervorragendem Platze zu stehen,[2]) begann alsdann die dritte Dekade mit Vergil, wie die folgende selbständige Pentade mit Tibull (c. 33) und die erste Dekade mit Maecenas anhob (die zweite mit Caesar). Zweitens, während jetzt die Reihenfolge der asklepiadeischen Strophen an dieser Stelle unregelmässig

---

[1]) IV 12 stand in derselben Dekade wie I 31, aber wohlweislich vor ihm: was als Humor im Freundeskreise nach I 31 schicklich geschaffen werden konnte, durfte den Augen des grossen Publikums nicht dahinter dargeboten werden, um nicht als Parodie zu erscheinen. Indem Horaz später IV 12 so weit von seiner, auch zeitlich nahe zusammengehörigen Grundlage entfernte, hat er es zum Teil selbst mitverschuldet, dass seine Erklärer die Maske in der fremden, nicht zeitgemässen Umgebung nicht durchschauten.

[2]) Als das Chloelied noch hinter dem Frühlingslied stand, als der Leser von „iam veris comites impellunt animae lintea Thraciae" zu den Worten kam „non sine vano aurarum et siluae metu: nam seu mobilibus veris inhorruit adventus foliis", konnte er an ihnen überhaupt nicht anstossen. Indem Horaz später die Oden so weit von einander entfernte, hat er es ebenfalls zum Teil selbst verschuldet, dass seine Kritiker den zum Verständnis nötigen Zusammenhang nicht fanden. Vergl. G. Friedrich S. 174—176.

wird, hätten wir alsdann folgende Wiederkehr ihrer Reihenfolge in der metrischen Musterdekade[1]:

Ascl. I	: c. 13 (n. 3)	c. 19 (n. 12)			c. 36 (n. 34)
Ascl. II	: c. 5	c. 14 (n. 13)	c. 21 (n. 19)	c. 23 (n. 22)	
Ascl. III	: c. 6	c. 15 (n. 14)	IV 12 (n. 21)	c. 33 (n. 31)	
Ascl. mai.	: c. 11 (n. 10)	c. 18 (n. 17)			

Als nun aber „iam veris comites“ aus dem Buche ausschied und „ergo Quinctilium“ eintrat, gab der bedeutsame Parallelismus mit „nullam Vare“ an zweiter Stelle der vorhergehenden Pentade Anlass, das Ersatzstück an zweite Stelle dieser Pentade zu rücken; dass damit die an Vergil gerichtete Ode vom ersten Platz der dritten Dekade zurücktrat, war ohne Bedenken, da Vergil nun an noch hervorragenderer Stelle, nach Maecenas und Caesar, in der ersten Dekade Erwähnung fand. Indem die neue Vergilode nun innerhalb ihrer, jetzt inhaltlich nach dem Schema *a b a b a* geordneten Pentade zu c. 26 in Parallele trat, ergab sich der Anlass, sie um die Anfangsstrophe zu erweitern.

Die unmittelbar nach dem Tode des gemeinsamen Freundes gedichtete Ode „ergo Quinctilium“ lag längst vor, als Horaz daran ging, eine zweite Redaction vorzunehmen; sie war auch längst vorhanden, als er I 3 dichtete. Dies Verhältnis scheint uns für die rechte Auffassung des Gedichtes „sic te diva“ von Wichtigkeit zu sein. Denn mag der Abschied von dem abreisenden Freunde dem Horaz noch so schwer geworden sein, mag dieser selbst auch bei der Abreise Bestimmungen getroffen haben für den Fall „si quid sibi accidisset“: aus der Stimmung des Abschieds bei einer derartigen Reise lässt sich nach meinem Urteil das Gedicht nicht genügend ableiten. In einem solchen Augenblicke hätte ein römischer Dichter seine Laute nicht zu querellae gestimmt, die dem religiösen Ohre als omina erklingen

[1]) Die Abstände des zweiten Turnus vom ersten sind: 9, 8, 8, 7; des dritten (c. 36 konnte aus inneren Gründen nicht hier eingeordnet werden) vom zweiten: 6, 7; nachdem in n. 19. 21. 22 der asklepiadeische Rhythmus sich gehäuft hat (vergl. n. 3. 5. 6, dann erst nach drei anderen Metra n. 10; ebenso n. 12. 13. 14, dann erst nach zwei alcäischen Oden n. 17), kehrt er erst in n. 31. 34 wieder.

konnten; er hätte ein wirkliches προπεμπτικὸν an den Freund gedichtet cum bonis potius ominibus votisque et precationibus deorum dearumque, ut poetae Aeneidi summam manum imposituro successus prosperos darent. Horaz kann sich den Empfindungen, die wir v. 9 ff. ausgeführt finden, erst hingegeben haben, nachdem die Seereise des Freundes Zustand verschlimmert[1]) und seinen Tod nach sich gezogen, als „maturior vis“ ihm „partem animae“ geraubt hatte. Für die Abfassung der Ode ist terminus post quem: XI Kal. Octobr. 735/19; terminus ante quem ist die Gesamtausgabe von I—IV im Jahre 741/13. Je weiter wir von jenem Termin weg und an diesen herangehen, desto verständlicher wird uns das Gedicht. Bei frischem Gefühl des Verlustes, den er selbst erlitten, hätte unser Sänger einen Threnos angestimmt, wie vor wenigen Jahren zu Ehren des Quinctilius; unmittelbar unter dem Eindruck des Verlustes, den die nationale Dichtung nach so hochgespannten Erwartungen erlitten zu haben schien, hätte er des Dichters grösstes Werk nicht unerwähnt gelassen. Dagegen, als Horaz sich mit einer neuen Gesamtausgabe seiner Oden beschäftigte, war die Aeneide längst in aller Hand und es bedurfte keines praeconium[2]) mehr für dieselbe; damals musste schon die Existenz des neu in das erste Buch aufzunehmenden c. 24, das gerade an Vergil gerichtet und im Ausdruck des Schmerzes kaum zu überbieten war, es widerraten, eine zweite Totenklage um Vergil nachträglich für dasselbe Buch anzufertigen. Die neue Ode sollte das innige Verhältnis bekunden, das bisher „iam veris comites“ in dem Buche bekundet hatte; sie sollte den Gedanken zu dem Tode des Dichters lenken, ohne eine frische Klage um den Tod selbst darzustellen; sie sollte ausserdem in der neu redigierten Gesamtausgabe am Anfang des ersten Buches unter den „Paradeoden“ stehen, als sei sie ein Erzeugnis früherer Zeit. So gab ihr der Dichter, sein Werk gewissermassen vordatierend, die Form eines trüber Ahnung vollen[3]) Geleitsliedes an das

[1]) Dum Megara ferventissimo sole cognoscit, languorem nactus est eumque non intermissa navigatione auxit ita, ut gravior aliquanto Brundisium appelleret: vergl. v. 15. 20. 30—33 der Ode.

[2]) Vergl. Kiesslings Einleitung zu II 1.

[3]) V. 7 „reddas incolumem“, nicht bloss „reddas“.

Schiff, dem er den Abreisenden anvertraut hatte. Unter den sechs ersten Paradeoden (c. 1. 2. 13. 4. 5. 6) war die erste und einzige, welche ohne wesentliche Beeinträchtigung der inhaltlichen Anordnungsgrundsätze Platz machen konnte, die Ode „cum tu Lydia". Indem das neue Lied an diese Stelle trat, erhielt es inhaltlichen Anschluss an 4, 13 ff. und liess Vergil auf Maecenas[1]) und Augustus folgen; da infolge der Verschiebung von c. 13. 19 und 10 das Prooemium aus der Dekade trat, erhielt die Vergilode in ihr die zweite Stelle, welche auch die an Vergil sich wendende Klage um Quintilius nunmehr in der dritten Dekade einnahm. Mit solcher Einreihung der geplanten Vergilode war für sie das an dieser Stelle der Mustersammlung bisher vertretene Metrum, Ascl. I, gegeben. Seine Wahl für solchen Inhalt und solche Stimmung ist in diesem Buche, wo es in c. 13 (cum tu Lydia). 19 (mater saeva Cupidinum). 36 (et ture et fidibus iuvat) wiederkehrt, besonders auffällig; im dritten Buche findet sie einen[2]) Stützpunkt an c. 24 „intactis opulentior", dessen Inhalt für die hier in I 3 von v. 9 an genommene Richtung des Gedankens mitbestimmend gewesen sein könnte. Entstand I 3 unter solchen inneren und äusseren Umständen, so ist es psychologisch begreiflich, dass dem Dichter bei der Abfassung vornehmlich die an Vergil gerichtete Quinctiliusode I 24, die durch Todesgedanken des gemeinsamen Gönners Maecenas veranlasste II 17 und die ernsten Inhalt in demselben Metrum behandelnde Ode III 24 im Sinne vorschwebten; und mit diesen Oden zeigt I 3 Parallelen bemerkenswertester Art[3]). Dazu gesellte sich von selbst wegen der Ähnlichkeit der Situation III 27, eingekleidet als Propemptikon für Galatea, die sich zur

---

[1]) Vergl. IV, 11. 12.

[2]) III 9 (donec gratus eram tibi). 15 (uxor pauperis Ibyci). 19 (quantum distet ab Inacho). 25 (quo me Bacche rapis). 28 (festo quid potius die); vergl. IV 1. 3.

[3]) V. 5: I 24, 11 (frustra non ita creditum poscis Quintilium deos); v. 8. 15. 32 f.: II 17, 5. 19. 24 f. (te meae si partem animae rapit maturior vis; tyrannus Hesperiae undae; volucris fati tardavit alas); v. 36 (perrup*it*). 32 (tarda Necessitas). 7 (incolumem). 9—13 und 21—24. 25 f. und 37 (audax omnia perpeti gens humana ruit

Seefahrt nach Griechenland anschickt[1]). Ausserdem war es natürlich, dass der Blick des Dichtenden sich auf die Umgebung richtete, in die das Gedicht eingesetzt werden sollte[2]). Auf diese und weitere[3]) Beziehungen zu Gedanken und Ausdrücken anderer Oden dürfte die Hypothese späterer Abfassung[4]) und nachträglicher Einreihung von I 3 sich berufen können als auf eine gewichtige Bestätigung.

---

per vetitum nefas, nil mortalibus arduist): III 24, 5 (si figit). 6 (dira Necessitas). 31 (incolumem = vivam). 37—41 (neque pars inclusa caloribus nec boreae finitimum latus mercatorem abigunt, horrida callidi vincunt aequora navitae). 43 f. (quidvis et facere et pati virtutisque viam deserit arduae).

1) V. 4 und 15. 18 (monstra natantia). 19 (vidit mare turgidum). 30 (macies): III 27, 19 f. (quid sit Hadriae sinus et quid peccet Iapyx). 26 f. (scatentem beluis pontum palluit audax). 32 (nihil astra praeter vidit et undas). 53 (macies).

2) V. 12 f. (nec timuit Africum decertantem aquilonibus) und 34 (Daedalus): 1, 15 f. (luctantem Icariis fluctibus Africum mercator metuens); v. 17. 32 f. (Mortis gradum; semoti Necessitas leti corripuit gradum): 4, 13 (Mors pulsat pede); v. 40 (neque patimur Jovem ponere fulmina): 2, 3 (pater rubente dextera iaculatus).

3) V. 1 (sic): I 28, 25—27 (sic, quodcumque minabitur Eurus fluctibus Hesperiis, plectantur silvae te, nauta, sospite); v. 1 (diva potens Cypri): I 35, 1 (diva quae regis Antium); v. 1. 3 (te diva regat, navis): III 26, 5 (marinae Veneris); v. 2 (fratres Helenae lucida sidera) und 16 (tollere seu ponere volt freta): I 12, 25—32 (pueros Ledae quorum simul nautis stella refulsit, minax quod sic voluere ponto unda recumbit), ebenso v. 40 (iracunda Jovem ponere fulmina): I 12, 59 (tu inimica mittes fulmina); v. 9 (robur et aes): III 16, 1 (aenea robustaeque); v. 10 (circa pectus): I 25, 5 (circa iecur); v. 13: I 9, 11 (ventos deproeliantes); v. 15 (quo non arbiter Hadriae maior): III 3, 5 (Auster dux inquieti turbidus Hadriae); v. 16 (tollere seu ponere): I 6, 19 (vacui sive urimur); v. 17 (Mortis gradum): III 2, 14 (Mors persequitur); v. 22 (nequicquam deus abscidit prudens): III 29, 29 (prudens premit deus ridetque).

4) Zu nicht weit von I 3 abstehender Zeit hat Horaz dasselbe Versmass in IV 1 und 3 geübt; vergl. auch v. 1—3: IV 11, 15 (Veneris marinae); v. 2 (fratres Helenae lucida sidera): IV 8, 31 (clarum Tyndaridae sidus); v. 34 f. (expertus Daedalus aera pennis non homini datis): IV 2, 2—4 (ceratis ope Daedalea nititur pennis daturus nomina ponto).

Die Frage, ob I 24 ursprünglich dem Buche angehörte oder später für „iam veris comites" eintrat, macht nichts aus für unsere Behauptung pentadischen Grundschemas auch im ersten Buche; hierfür kommt nur das Urteil über I 3 und I 20 in Betracht. Vergegenwärtigen wir uns deshalb noch einmal die verschiedenen Combinationen, welche an sich möglich erscheinen.

I. Die erste Ansicht, die wir für nicht mehr zulässig halten und nur der Vollständigkeit wegen noch aufnehmen, wäre: I 20 ist von Horaz 731 mitveröffentlicht worden.

a) Wird bei dieser Ansicht angenommen, dass Horaz I 3 im Jahre 731 mitveröffentlicht habe, so hatte sein Buch den symmetrischen Aufbau, den wir bereits oben S. 113 darstellten und besprachen, nämlich:

6 5 5 6 5 5 6.

b) Wird aber angenommen, dass Horaz I 3 nachträglich bei einer zweiten Ausgabe in das Buch eingefügt habe[1], so stand an seiner Stelle ursprünglich c. 13, an dessen c. 19, also in der vierten Pentade (vergl. oben S. 115 Anm. 4) die Gedichte;

17 *Lucretilem* mutat Faunus, *Tyndari*
18 circa moenia *Catili,* B a c c h e V e n u s
20 potabis *Sabinum*
21 D i a n a m C y n t h i u m L a t o n a m
22 silva in *Sabina, Lalagen.*

Der ursprüngliche Aufbau des Buches war dann:

1 + 5 5 5 5 5 5 5 + 1.

II. Die zweite Ansicht, die wir für unwahrscheinlich halten, wäre: I 20 ist von Horaz nicht 731 veröffentlicht, aber von ihm

[1] Dadurch bekam dann sein Buch den Aufbau von Ia.

bei einer zweiten Ausgabe nachträglich in das Buch eingefügt worden[1]).

a) Wird bei dieser Ansicht angenommen, dass I 3 im Jahre 731 mitveröffentlicht sei, so wurde die vierte Pentade von c. 17. 18. 19. 21. 22 gebildet (s. oben S. 99); der ursprüngliche Aufbau war dann, wie bei I b:

1+5 5 5 5 5 5 5+1

b) Wird aber angenommen, dass auch I 3 erst nachträglich bei der zweiten Ausgabe in das Buch eingeführt sei, so stand an seiner Stelle ursprünglich c. 13, an dessen c. 19; c. 10 stand in der vierten Pentade (s. oben S. 117), c. 1 war eingeordnet und c. 38 noch nicht vorhanden. Der ursprüngliche Aufbau des Buches war dann:

5 5 5 5 5 5 5.

III. Die Ansicht, die wir hegen, ist: I 20 ist unecht.

a) Wird dabei angenommen, dass I 3 im Jahre 731 mitveröffentlicht sei, so war der Aufbau wie bei II a.

b) Wir selber glauben, dass Horaz I 3 erst nachträglich bei einer zweiten Ausgabe eingefügt hat, wodurch dann aus dem Aufbau von II b der Aufbau von II a entstand. Die Gestalt, welche das Buch bei seiner ersten Veröffentlichung, dann bei der zweiten Ausgabe gehabt zu haben scheint, drittens die, welche es jetzt infolge des Eindringens von c. 20 darbietet, zeigen die ersten drei Columnen der folgenden Tabelle; die vierte fügt, appendicis loco, hinzu, welche Gestalt das Buch angenommen hätte, wenn sich mit c. 20 seine mutmasslichen Gesellen darangeklebt hätten: zugleich aber diene ihre mechanische Willkür durch Vergleich mit den ersten Columnen zur Illustration für die Planmässigkeit der vom Dichter zusammengefügten pentadischen und dekadischen Gebilde.

[1]) Dadurch entstand dann der Aufbau von I a.

ed. pr.	ed. alt.	ed. vulg.	interp.
1 2 13 4 5	1‖ 2 3 4 5 6	1‖ 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5
6 7 8 9 11	7 8 9 *10* 11	7 8 9 10 11	6 7 8 9 10
12 19 14 15 16	12 *13* 14 15 16	12 13 14 15 16	11 12 13 14 15
17 18 10 21 22	17 18 *19* 21 22	17 18 19‖20 21 22	16 17 18 19 20
V 12 23 25 26 27	*23* 24 25 26 27	23 24 25 26 27	21 22 23 24 25
28 29 30 31 32	28 29 30 31 32	28 29 30 31 32	26 27 28 29 30
33 34 35 36 37	33 34 35 36 37‖38	33 34 35 36 37‖38	31 32 33 34 35
			36 37 38 39 40

Die Annahme, dass das IV. Buch nicht für sich herausgegeben sei, sondern zusammen mit einer neuen Redaction von I—III, findet nicht nur in chronologischer Betrachtung der drei Vergiloden Anhalt; sie wird auch durch mehrere Eigenheiten des neuen Buches nahegelegt. Dasselbe hat kein Widmungsgedicht, wie I 1 für die Trias war; es steht in dieser Beziehung mit II parallel. Die Worte „prima dicte mihi, summa dicende camena" scheinen hier nicht zu gelten; denn Maecenas erscheint nur und erst in c. 11. Bilden aber die Bücher I—IV ein Ganzes, so gilt I 1 als Widmung für IV mit, und es ist beachtenswert, dass nach unserer Theorie der letzte selbständige Teil dieses Ganzen, die dritte Pentade von IV, mit einer Maecenasode eingeleitet wird. Ja der Parallelismus geht noch weiter: es kann nicht Zufall sein, dass mit IV 11 die Vergilode „iam veris comites" am Ende des Ganzen unmittelbar verschwistert ist, während am Anfang auf Maecenas so nahe als möglich optimus olim Vergilius (post hunc Varius: I 6) folgt. Solche Beziehung zwischen dem Anfang der Tetras und ihrem letzten Gliede herzustellen, berechtigt uns ein Blick auf III 26, welches die abschliessende Pentade der Trias einleitet (oben S. 81 f.). An eben dies „vixi puellis nuper idoneus[1]) et militavi[2]) non sine gloria" knüpft, wie durch unsere Theorie aufs deutlichste hervortritt, der Anfang des folgenden Buches „intermissa Venus diu rursus bella moves" unmittelbar an, und nach dieser Aufnahme ebenso

[1]) IV 1, 12: si torrere iecur quaeris idoneum.
[2]) IV 1, 16: late signa feret militiae tuae.

im ersten Stück der nunmehr allerletzten Pentade „iam meorum finis amorum: non enim posthac alia calebo femina" (11, 32). Auch hier in IV 1, wie in III 26, straft zum Schluss das eigene Herz die Worte Lügen; aber eben wegen der Bezugnahme auf „vixi puellis nuper idoneus" muss hier, durch die Worte „me nec femina nec puer"[1]) geschickt vorbereitet, die Fiction von einem geliebten Knaben[2]) eintreten. Durch „diu intermissa" wird „der zeitliche Abstand des vierten Buches von den anderen gleichzeitig wieder mit herausgegebenen deutlich markiert" (G. Friedrich S. 171); noch deutlicher geschieht dies durch v. 6 „desine circa lustra decem flectere": denn diese Worte wollen in Verbindung gesetzt werden mit II 4, 23 f. „fuge suspicari cuius octavum trepidavit aetas claudere lustrum". Auch in v. 5 sind die Worte „mater saeva Cupidinum" nicht ohne Absicht aus I 19[3]) aufgenommen[4]) (vergl. Kiesslings Anmerkung). Dass dieses Buch, welches die Oden 2. 4. 5. (6). 14. 15 zum Grundstock hat, welches von Augustus direct angeregt ist, der scripta eius usque adeo probavit mansuraque perpetuo opinatus est ut . . et Vindelicam victoriam (componendam iniunxerit) eumque coegerit propter hoc tribus

[1]) Vergl. epo. 11, 27 f.: alius ardor aut puellae candidae aut teretis pueri.

[2]) Sein Bild wird gezeichnet nach III 7, 25—28 „non alius flectere equum sciens aeque conspicitur gramine Martio nec quisquam citus aeque Tusco denatat alveo" (vergl. I 8, 4—8).

[3]) Vergl. ferner dort v. 9 f. „in me tota (mit dem κῶμος von I 30, 5—8) ruens Venus Cyprum deseruit", hier v. 9—11 „in domum (Glycerae in aedem: I 30, 4) Paulli comissabere"; dort v. 13 „hic, hic tura", hier v. 21 ff. „illic plurima naribus duces tura, illic". Jene Ode hat für unsere den Gedanken (iubet me finitis animum reddere amoribus) und damit das Versmass (Ascl. I) dargeboten. Weitere Reminiscenzen, welche unsere Ode in v. 10. 22—24. 28 zur Schau trägt, stammen aus III 28, 15 (quae Paphum iunctis visit oloribus; ebenfalls Ascl. I); III 19, 18 ff. (cur Berecyntiae cessant flamina tibiae, cur pendet tacita fistula cum lyra; daselbst v. 27: tempestiva petit Rhode; ebenfalls Ascl. I); I 36, 12 (neu morem in Salium sit requies pedum; ebenfalls Ascl. I).

[4]) Aus den Bezugnahmen, die wir im Texte, und den Reminiscenzen, die wir in den Anmerkungen angegeben haben, ist die ganze Ode zusammengesetzt; sie ist zweifellos für ihren Platz concipiert.

carminum libris quartum addere, dass dieses Buch mit einem derartigen Gedichte beginnt, erklärt sich genügend nur daraus, dass es nicht selbständig erschien, sondern den Lesern — darunter dem Augustus — mit der Trias zusammen in die Hände kam, wo dieselben das eigentliche Arbeitsfeld des Schriftstellers am Anfang (I 6) bezeichnet gefunden hatten mit den Worten: nos convivia, nos proelia virginum cantamus, vacui sive quid urimur. Auf die vielfachen Beziehungen, welche die übrigen Oden des letzten Buches mit den vorhergehenden verbinden, haben wir in der Analyse von IV hingewiesen; darunter sind mehrere, welche nicht nur in der Identität des Schriftstellers ihren Grund, sondern auch in der Gedankenverknüpfung durch den Leser ihren Zweck haben [1]: vornehmlich erinnern wir an die Art, wie IV 3 und 9 auf I 1. II 20. III 30 Bezug nehmen. Diese Art der Bezugnahme ist berechnet auf Leser, die von der Lectüre jener Stellen herkommen. Auch die Parallelen im metrischen Bestande und Aufbau von IV und I wollen — und können nur — von einem Leser empfunden werden, der dies Buch als viertes liest.

Dass solche zweiten Ausgaben in der römischen Litteratur nichts ungewöhnliches sind [2], bemerkt G. Friedrich S. 170 mit Erinnerung an Ovid, Statius, Martial. Wir möchten in erster Reihe Properz zum Vergleich heranziehen. Properz hat das erste Elegienbuch für sich herausgegeben, ebenso das zweite; dann aber das dritte mit I und II in einer Gesamtausgabe, einer Trias nach dem Muster des Horaz. Die Indicien, welche zu der Annahme nötigen, dass Prop. III nicht für sich erschienen ist [3],

[1] S. 6. 8f. 11. 14. 16. 18.

[2] Vermutlich hatte auch Horaz es schon einmal so gemacht wie jetzt bei c. IV: auch sat. II hat, nach mehreren Anzeichen zu schliessen auf die wir hier nicht eingehen können, nie für sich bestanden, sondern es ist mit einer zweiten Ausgabe von sat. I verbunden publiciert worden. Aus Änderungen, die das erste Buch dabei erfuhr, würde sich die Verschiedenheit des Textes von 6, 126 („fugio campum lusumque trigonem" geändert in: f. rabiosi tempora signi) und der Zusatz der acht Verse vor der 10. Satire am ehesten erklären.

[3] Festschrift Vahlen S. 279—81.

sind von derselben Art wie die Bezugnahmen von Hor. c. IV auf I—III. Dagegen hat Properz sein viertes Buch wieder für sich herausgegeben und ihm deshalb in IV 1 ein Prooemium, zur Einführung der neuen Gattung aetiologischer Elegien, mitgegeben. Vielleicht hat auch Horaz eine Zeit lang daran gedacht, die späteren, vornehmlich seit 737 entstandenen Lieder besonders herauszugeben: wenigstens der allgemeine Teil von IV 9 könnte concipiert sein als ein, die von Augustus ausgesprochene Ansicht „scripta eius mansura perpetuo" aufnehmendes Schlusswort zu einem solchen Buche. In einem besonderen Buche hätte sich wohl auch ein angemessener Ehrenplatz finden lassen für die Erinnerung an Vergil, die in der Tetras nicht erst der vierte Teil bringen sollte. Aber der Ertrag des Liederherbstes fiel gar zu spärlich aus; trotz Anfertigung solch eines operosum carmen wie IV 8[1]) sind in dem Jahrzehent seit 731 nicht zwei Dekaden von Liedern[2]) fertig geworden. Ein Buch von drei Pentaden musste, für sich stehend, als Nachfolger der Dreiheit von ganzen Büchern bei dem Publicum einen kümmerlichen Eindruck machen von dem Können des vor zehn Jahren so stolz und selbstbewusst abschliessenden vates lyricus und seiner Daunia camena: die Bücher I—III nehmen in Haupts Ausgabe 44 + 29 + 48 = 121 Seiten ein, das IV Buch noch nicht 28 Seiten. Wie IV 1 anknüpft und IV 11. 12 die letzte Pentade des mit I 1—3 anhebenden Ganzen einleitet, so nimmt auch IV 15 als das letzte Stück dieses Ganzen in der Eingangsstrophe (Phoebus volentem proelia me loqui increpuit l y r a, ne p a r v a Tyrrhenum per aequor vela darem) Bezug auf I 1 (me l y r i c i s vatibus inseres) und I 6 (nec conamur t e n u e s grandia, dum imbellis lyrae musa potens vetat laudes egregii Caesaris culpa deterere ingeni); das Lied, in seiner engen Verbindung mit IV 14 vielfach Bezug nehmend auf Worte und Gedanken der nationalen Lieder, die mit I 2 anheben und über I 12. 35. 37. (II 15). III 1—6. 14. 24 (vergl. auch III 8. 29) zu IV 2. 4. 5.

---

1) Dass es übrigens mit mehreren Schöpfungen dieser Periode nicht viel anders steht, haben wir gesehen.

2) I 3. [20]. 24. 38. IV 1—11. 13—15.

14. 15 hinführen, gegenwärtige Erfüllung all jener Wünsche und Bitten mit Zuversicht für die Zukunft aussprechend, ist ein würdiger und passender Abschlussaccord auch für die ganze, in ihrer Mitte als Herzstück die „Römeroden" enthaltende Tetras.

Gewiss sind noch geraume Zeit nach dem Erscheinen dieser Gesamtausgabe Exemplare der ursprünglichen Trias im Publicum vorhanden gewesen. Dass sich für uns Spuren derselben ebensowenig erhalten haben wie von Properz' Ausgaben des ersten, des zweiten und der drei ersten Elegienbücher, ist von selbst verständlich. Naturgemäss verschwand allmählich auch die Kunde von solchen alten Sonderausgaben, seitdem — sei es von Buchhändlern sei es von Grammatikern — die Werke des Horaz (und ebenso des Properz) zu einem Corpus zusammengefasst worden waren. Die Thatsache aber, dass verschiedene Ausgaben existierten, die im ersten Buche nicht ganz denselben Bestand an Oden aufwiesen, die Kenntnis, dass der Dichter eine Erweiterung desselben um einige Stücke vorgenommen hatte, war geeignet, der allgemeinen Reception von fremdem Gute, das in irgend einer scheinbar vom Dichter noch mehr erweiterten Ausgabe des Buches Platz genommen hatte, Vorschub zu leisten. So dürfte I 20 recipiert worden sein, welches die Erzeugnisse der horazischen Muse so täuschend nachahmt, dass die Kritik erst in neuester Zeit an seiner Echtheit Zweifel genommen hat. Das nach unserer Vermutung mit I 20 verschwisterte Odenpaar war räumlich von ihm getrennt; seiner Reception stand vornehmlich entgegen, dass dadurch das, wie wir glauben müssen, den älteren Grammatikern noch wohl bekannte Anordnungsprincip des Dichters vollkommen über den Haufen geworfen worden wäre, wie ein Vergleich der dritten und der vierten Columne in der oben S. 129 gegebenen Tabelle veranschaulicht. Dazu mochte kommen, dass von jenem Paar das zweite Stück weniger gelungen, ja seine letzte Strophe so arg missraten war, dass auch die alte Kritik sie nicht für ein Erzeugnis horazischen Geistes halten konnte: die hierdurch geweckten Zweifel an der Echtheit des zweiten Stückes mussten den unmittelbar daneben stehenden Zusatz mitverdächtigen, besonders in einer Zeit, wo

man die Absicht eines solchen Zusatzes zu den voranstehenden 38 Nummern zweifellos sofort erkannte.

In dem Vorwort der Studien über die Compositionskunst Vergils habe ich von der Aeneide gesagt: „Die kritisch oder exegetisch schwierigen Stellen sind vielfach behandelt und die Ergebnisse der Abhandlungen in den Jahresberichten gebucht und gewertet; der Aufbau ganzer Bücher scheint noch nicht genügend beachtet, die Kunst ihrer Composition noch nicht nach Gebühr gewürdigt zu sein. Und doch ist die Kenntnis derselben für den Unterricht von mannigfacher Bedeutung. — Aber auch die philologische Wissenschaft darf nicht an elementarer Kritik und Exegese einzelner Worte, Verse und Stellen haften bleiben; sie muss sich auf diesem Fundament zu erheben suchen zur Auffassung von Büchern und Werken. Sie muss auch hierin, soweit nur möglich, die Gedanken des Verfassers nachdenken; sie muss seiner Arbeitsweise nachspüren". Diese Forderungen gelten auch für Horaz. Wem daran liegt, Gedanken und Absichten des Dichters bei seiner Odenausgabe letzter Hand ganz zu verstehen und seine Arbeit angemessen zu würdigen, der wolle die Mängel, welche unserer kritischen Untersuchung für die Oden auferlegt wurden durch den Zwang von der richtigen Reihenfolge der Bücher abzugehen, dadurch ausgleichen, dass er nunmehr die Bücher von I 1 bis IV 15 noch einmal hinter einander durchliest mit Erinnerung an das, was wir über die Verteilung der Oden auf die Bücher und über ihre Anordnung in den Büchern beobachtet und zum Verständnis einzelner gelegentlich hervorgehoben haben. Er wird die Odentetras mit der Überzeugung aus der Hand legen, dass Zufall und Willkür bei dem Aufbau der Bücher ausgeschlossen gewesen sind. Er wird auch empfinden, dass der Dichter nicht nur innerhalb jedes Buches für Mannigfaltigkeit der poetischen Motive und Abwechselung der metrischen Formen gesorgt, sondern auch darauf gesehen hat, dass bei Betrachtung jedes Buches als eines Ganzen für sich jedes einen besonderen Zug vor den übrigen hervortreten lässt. In dem ersten, welchem die metrischen Paradestücke von vorn herein besonders deutlich den lyrischen Stempel aufdrücken, blinken die drei freundlichen Sterne Lied Liebe und

Wein besonders hell hervor. Dem entsprechend treten sie im zweiten zurück, um zur Abwechselung im dritten wieder mehr hervorzutreten. Im zweiten Buche erklingen vor allem Freundschaft und Lebensweisheit. Im dritten, welchem die „Römeroden" von vorn herein als inhaltliche Paradestücke den eigenartigen Charakter verleihen, haben politische Moral und Religion den stärksten Ton. Das vierte trägt vorwiegend höfisch-dynastisches Gepräge. Man könnte nach den vorklingenden Leitmotiven die vier Bücher als ein erotisch-sympotisches, ein philosophisches, ein politisches, ein dynastisches bezeichnen.

Die Einsicht in die Gedanken des Verfassers bei dem Aufbau der Bücher muss auch bei ihrer schulmässigen Behandlung zur Geltung kommen. Principiell ist zu wünschen, dass alle[1]) Oden in der Reihe, die ihnen der Verfasser gegeben hat, kennen gelernt werden; dabei sind die, welche sich zur Vorbereitung zu Hause und zur Erklärung in der Schule nicht eignen, wie I 25. II 5. 8. III 15. 20. IV 13, nur vom Lehrer einmal zu übersetzen und vorzulesen[2]). Durch eine solche, in mehr als einer Be-

[1]) Die dazu nötige Zeit lässt sich in Preussen jetzt nehmen; vergl. meine Abhandlung „zur lateinischen Lektüre auf der Oberstufe" in H. Grubers Zeitschrift „Der Unterricht" 1901 S. 277.

[2]) Solche einfache Kenntnisnahme weckt dem gesunden und wohlerzogenen Jüngling ohne weiteres die Empfindung für die Fortschritte der Cultur und die Verfeinerung des Geschmackes seit jener Zeit; es ist zweckmässig, so gelegentlich und unauffällig zu verhüten, dass das klassische Altertum in den Augen der christlichen Jugend einen fleckenlosen Nimbus gewinnt (vergl. Wochenschr. für klass. Phil. 1901 Sp. 118). Dass derartige Stücke Primanern überhaupt nicht vorgeführt werden dürfen, kann ich, unter Berufung auf W. Schraders Erziehungs- und Unterrichtslehre (5. Aufl. S. 97), nicht zugeben. Ob der einzelne Lehrer sich getraut, es in der richtigen Weise zu thun, ist Gewissenssache; ob er es bei einer einzelnen Generation lieber unterlässt, ist Sache des pädagogischen Tactes. Was der adulescens hier eventuell erfährt, ist nicht entfernt zu vergleichen mit dem, was der pubescens aus der hebräischen Litteratur unter der Firma „altes Testament" nur zu leicht aufgreifen kann. Es ist leider noch nicht genügend in das Bewusstsein der gebildeten Protestanten — die katholische Jugend ist in dieser Beziehung meines Wissens besser bewahrt — eingedrungen, wie beliebt bei einzelnen israelitischen Schriftstellern der Begriff „huren" und die dazu gehörigen Worte sind; und

ziehung abwechselungsreiche Lectüre wird das Interesse, das wichtigste aller Unterrichtsmittel, am natürlichsten erweckt und lebendig gehalten. Aufgabe überschauender Repetitionen ist es alsdann, Gedanken und Empfindungen der Gedichte, Umstände und Ereignisse des äusseren und inneren Lebens des Dichters[1]) gruppenweise zusammenzufassen[2]). Bei solchen Übersichten, besonders nach vollendeter Lectüre der Trias oder Tetras wird sich hier oder da Gelegenheit finden, auch auf das, was von unseren Beobachtungen über den Aufbau des Odenwerkes vom Standpunkt der Schüler sicher greifbar ist und für sie förderlich und interessant erscheint, kurz hinzuweisen; im übrigen genügt es, sie unbewusst anziehen und beeinflussen zu lassen durch des Dichters Kunst und Sorgfalt.

Das Epodenbuch.

Die siebenzehn[3]) Gedichte des Epodenbuches sind streng

---

welch ekelhaftes Zeug, das ja seiner Zeit und Umgebung angemessen gewesen und historisch noch heute interessant sein mag, findet das Auge des Knaben — sei es in der Stunde, sei es bei der häuslichen Repetition — in der nächsten Umgebung, wenn man ihn anleitet, den Spruch von der Nächstenliebe an der Originalstelle zu lesen (leviticus 19, 18: vergl. v. 19. 20 und cap. 18, 6—23; 20, 11—21).

[1]) Aber ja nicht Realien: auch den Horaz lesen wir im Gymnasium nicht ihretwegen. Vergl. meine Abhandlung im „Unterricht" S. 282 und, was Häussner im Jahresbericht über Horatius 1900 S. 124 zu Kubiks Schrift „Realerklärung und Anschauungsunterricht bei der Lectüre des H." bemerkt.

[2]) Vergl. den klaren und besonnenen Aufsatz von E. Arens „In welcher Reihenfolge sollen wir die horazischen Gedichte lesen?" im „Gymnasium" 1897 Sp. 644 ff.; Schrader S. 303 f. Wer den umgekehrten Weg der modernen Methodik vorzieht, sollte wenigstens zum Schluss der Kreuz- und Querfahrten eine repetitorische Lectüre in der richtigen Reihenfolge vornehmen.

[3]) Mein Versuch (A. T. S. 323 ff.), nach Absonderung von epo. 1 als Widmung und epo. 17 als Anhang (wie bei c. I), die übrigen als eine Dekade und eine Pentade aufzufassen, war verfehlt.

metrisch geordnet; offenbar ist bei ihrer Zusammenstellung dieser Gesichtspunkt massgebend gewesen. Von demselben aus betrachtet zerfällt das Buch in drei Teile. Den ersten Teil bilden distichische Gedichte rein iambischen Charakters, den zweiten distichische Gedichte mit oder in daktylischen Kommata, den dritten das in stichischen iambischen Trimetern verfasste Gedicht. Betrachten wir die complicierteren Formen des zweiten Teils im einzelnen, so sehen wir, wie zunächst epo. 11 gewissermassen einen Übergang darstellt, indem es die iambischen Kola der vorhergehenden Disticha beibehält, aber einen daktylischen Trimeter zwischen sie einschiebt; darnach lassen die rein daktylischen Disticha von epo. 12 den Wechsel des Rhythmus vollkommen eintreten. Von nun aber nimmt das daktylische Element der Disticha wieder ab, das iambische tritt wieder auf und gewinnt proportionaliter zum daktylischen immer mehr Raum[1]; es enthält nämlich Metra im Distichon

	daktylische	iambische
epo. 12:	6+4	0
epo. 13:	6+3	2
epo. 14. 15:	6	2
epo. 16:	6	3

Nachdem epo. 16 den iambischen Trimeter als Epoden im Distichon wiedergebracht hat, reiht sich die 17. Epode an, in welcher derselbe Vers stichisch gebraucht ist.

Um zu prüfen, nach welchen Gesichtspunkten Horaz innerhalb der zwei ersten Teile angeordnet hat, überblicken wir die folgende Tabelle des Buches[2]:

---

[1]) Es scheint mir am einfachsten, wenn man das Versmass von epo. 1—10; 11; 13; 14. 15; 16 als Archil. IV—VIII bezeichnen würde; epo. 12 = Archil. II (oben S. 5).

[2]) Über die Composition der Epoden handelt der 12. Anhang.

1	ibis Liburnis	6	quid immerentes
2	beatus ille	7	quo quo scelesti
3	parentis olim	8	rogare longo
4	lupis et agnis	9	quando repostum
5	at o deorum	10	mala soluta
11	Petti nihil me	14	mollis inertia cur
12	quid tibi vis mulier	15	nox erat et caelo
13	horrida tempestas	16	altera iam teritur

17 iam iam efficaci.

Was zunächst den ersten Teil betrifft, so scheint es uns bedeutsam, dass er gerade aus zehn Gedichten besteht; wir glauben, diese Dekade in zwei Pentaden zerlegen zu dürfen. „Als wärmsten Ausdruck seines Verhältnisses zu Maecenas“ hat Horaz „ibis Liburnis“ an die Spitze gestellt und dadurch gewissermassen das ganze Buch ihm gewidmet[1]). Auf die Maecenasepode, in der wir gelesen haben „in tuae spem gratiae, non ut iuvencis illigata pluribus aratra nitantur meis: satis superque me benignitas tua ditavit“, folgt[2]) die vergilianische Seligpreisung des Landmanns, die zum Zweck der Einkleidung in jambische Form dem „iam iam futurus rusticus“ durch komische Überraschung[3]) des, die Empfindungen des Dichters zu hören glaubenden Lesers[4]) in den Mund gelegt wird[5]). Daran reiht sich humorvoll der Jammer über die Schmerzen, welche dem städtischen Magen des Dichters die eben in 2, 55—58 gepriesene ländliche Kost verursacht hat; Maecenas ist es, der ihm diese Suppe eingebrockt hat. Wie es scheint, hat Horaz auch in epo. 2 einzelne Züge eingefügt, die von der eigenen Person hergenommen sind und für den zeitgenössischen Leser klar

---

[1]) Vergl. II 1 (oben S. 25).

[2]) Vergl. I 1. 3 und IV 11. 12 (oben S. 121. 132).

[3]) Vergl. Tib. I 4, 73 ff. (A. T. S. 166).

[4]) V. 49. 53 „non me Lucrina iuverint conchylia (magis), non Afra avis descendat in ventrem meum (iucundior)“.

[5]) Vergl. sat. I 1, 9 f. 17. 19.

genug auf sie deuteten: „quis non malarum quas amor curas habet haec inter obliviscitur“ sagt er v. 37 f.[1]) — einen fenerator pflegen andere Sorgen zu quälen; an Stelle der städtischen Liebsten wird nun, da er Gutsbesitzer in Sabinis ist, eine Hausfrau gedacht „Sabina qualis“ oder, da er Appulus (sat. II 1, 34) und „solibus aptus“ (und infolgedessen gewiss auch „solibus ustus“) ist, eine „(qualis) perusta solibus pernicis uxor Appuli“. Stellt man sich bei dem Attribut *pernicis* das bekannte corpusculum unseres Appulers vor, so darf man wohl hoffen, die Stimmung urbaner Bekannten des Dichters bei Lectüre der Stelle ziemlich vollständig nachzuempfinden[2]). Man erkennt, dass diese drei Gedichte nicht zufällig beisammen[3]) und an der Spitze der Sammlung stehen; epo. 2 und 3 bilden in gewisser Beziehung ein Paar. Darnach tritt der invective Charakter der Jamben energischer hervor; epo. 4 und 5 bilden ein Paar, insofern beide (in politischer und gesellschaftlicher Hinsicht) typische Erscheinungen (unter den Männern und Frauen) der Zeit satirisch geisseln. Die Pentade ist somit aus (1 + 2) + 2 Gedichten zusammengesetzt.

Etwas anderer Art als das vorhergehende Paar ist epo. 6, worin der Dichter nach Art des Archilochos und Hipponax einen persönlichen Feind angreift. Das letzte Stück der Pentade (epo. 10) ist ebenfalls gegen einen litterarischen Widersacher gerichtet; persönliche Invectiven bringt auch das Mittelstück derselben „rogare longo putidam te saeculo vires quid enervet meas“. Zwischen diese drei gleichartigen Gedichte, von denen „quid immerentes“ nicht ohne erkennbare Absicht an die Spitze der Pentade gestellt ist[4]), sind zwei einander respondierende

---

[1]) Vergl. epo. 11, 3 „amore qui me praeter omnes expetit urere“; sat. II 3, 325.

[2]) An eben diese Verse 2, 41 f. erinnert 3, 15 „siderum insedit vapor siticulosae Appuliae“; andererseits weist 3, 7 f. „an malas Canidia tractavit dapes“ auf die 5. Epode hin.

[3]) Vergl. auch 3, 20 „iocose Maecenas“: 1, 2 „amice M.“.

[4]) „Unverkennbar gilt das Pathos des Gedichts . . zugleich der Rechtfertigung des Charakters der eigenen Satiren- und Jambenpoesie“ (vergl. sat. II 1). Bei den Worten 6, 15 f. „si quis atro (= venenato, vergl. c. I 37, 27 f. „serpentes, ut atrum combiberet venenum“) dente

politische Lieder eingereiht, „quo quo scelesti ruitis aut cur dexteris aptantur enses conditi“ und „quando repostum Caecubum ad festas dapes victore laetus Caesare tecum beate Maecenas bibam“ [1]). Parallelen zum Aufbau dieser zwei Pentaden haben wir in den Odenbücher wiederholt gefunden [2]).

Der zweite Teil des Epodenbuches scheint mir aus zwei parallelen Triaden [3]) zusammengesetzt zu sein. Denn es correspondieren mit einander epo. 11 und 14 [4]) (dort „nihil me sicut antea iuvat scribere versiculos amore percussum gravi“, hier „mollis inertia cur tantam diffuderit oblivionem sensibus occidis rogando: deus nam me vetat inceptos olim promissum carmen iambos ad umbilicum adducere“ [5]); dort „amor Lycisci me tenet“, hier „me Phryne macerat“); ferner correspondieren epo. 12 [6]) und 15 (dort die vergeblich um den Dichter werbende Alte, hier die ihm ungetreue Neaera); endlich epo. 13 und 16 als politische Lieder [7]).

---

me petiverit, inultus ut flebo puer“ soll der Leser wohl an die vorhergehende 5. Epode denken.

1) Epo. 9 hält in dieser Pentade die Beziehung zu Maecenas (und Caesar) aufrecht. — Zu beachten sind Kiesslings einleitende Worte zu v. 11—20.

2) Vergl. oben S. 47; 94 f. 99. 102 f. 105 f.

3) Eine Triade hat Horaz in sat. II 6—8 der Pentade noch folgen lassen (vergl. A. T. S. 323); man denke auch an die Trias der Odenbücher. Vergl. oben S. 113; auch G. Friedrich S. 171.

4) Die Epode hält in diesem Teil des Buches die Beziehung zu Maecenas aufrecht. Er wird in epo. 1 angeredet *amice,* in 3 *iocose,* in 9 *beate* (was nach den vorhergehenden Worten „laetus tecum sub alta domo“ schwerlich den von Kiessling behaupteten Sinn hat), hier in 14 *candide:* s. den 11. Anhang.

5) Vergl. H. Lucas „Recusatio“ (Festschrift Vahlen S. 324). Wenn die Ansicht, welche derselbe S. 325 f. über engere Verbindung von epo. 14. 15 vorträgt, richtig sein sollte (wovon ich mich noch nicht überzeugen kann), sodass die beiden „als eine Sendung“ aufzufassen wären, so würde auch der zweite Teil unseres Buches als Pentade zu betrachten sein.

6) Inachia (12, 14 f.) soll dem Leser aus 11, 6 bekannt sein.

7) Vergl., was A. T. S. 324 über die Zeitgedichte, besonders epo. 16, gesagt ist (oben S. 96).

Dass Horaz den epodischen Gedichten noch das in stichischen Trimetern abgefasste „iam iam efficaci do manus scientiae“ angehängt hat, würde auffällig sein, wenn dasselbe nicht inhaltlich mit epo. 5 (vergl. 3, 8) eng zusammenhinge und sich dadurch dem Buche anfügte [1]).

Auch das Buch der iambi zeigt in verschiedenen Beziehungen Sorgfalt und Absicht der Composition [2]); das Verfahren bei ihrer Anordnung ist, soweit es die Umstände überhaupt gestatteten, durchaus analog dem, welches wir bei den Odenbüchern beobachteten.

---

[1]) Übrigens weist das Gedicht den Leser dieses Buches auf die früher veröffentlichten Satiren desselben Verfassers hin.

[2]) Die Angabe des Geburtsjahres des Dichters in 13, 6 „Torquato consule pressa meo“ wird ergänzt durch die Berechnung nach Decembern 11, 5 (vergl. Kiesslings Note). Den Namen des Dichters bietet — ausser dem Titel auf dem wohl *Horati* stand — hier 15, 12 „si quid in Flacco virist“. Vergl. oben S. 80; A. T. S. 407.

Anhang.

1) IV 8 (zu S. 9).

Die Ode hat, besonders seit dem Regiment der „lex Meineke“, viel über sich und an sich ergehen lassen müssen, neuerdings auch die peinliche Verkennung, dass man sie nicht recht ernst nahm und ihr, trotz des schweren Gewandes, das sie mit I 1. III 30 gemeinsam trägt, einen überwiegend scherzenden Charakter zuschrieb. Die persönliche Einleitung führt zu dem Thema pretium carminum. Dies pretium wird zunächst negativ erläutert mit Steigerung von „nullum clarius indicium laudum“ zu „nulla alia meritorum merces“; alsdann positiv mit Steigerung von „divitibus consecrat insulis“ zu „in deorum numerum refert“, von „vetat mori“ zu „caelo beat“.[1]) Doch bedürfen namentlich v. 13—20 noch immer genauer Interpretation und unbefangener Würdigung. Um dem Dichter gerecht zu werden, wollen wir noch einmal seinen Worten und Gedanken Schritt für Schritt nachgehen, als wenn wir das Buch zum ersten Male lesend an die Ode heranträten und auch über sie noch nichts gelesen hätten.

Von dem Gedanken an „pretium carminum“ (centum signis potiorum: 2, 19f.) kommend dürfen wir die Worte „non incisa notis marmora publicis“ uns zunächst ergänzen durch eine Aussage des Inhalts: tantum pretium habent, quantum carmina.[2]) Der römische Leser konnte schon bei marmora nur an Kriegshelden denken; der zeitgenössische Leser dachte bei den Worten an die Pläne, von deren späterer Ausführung durch Augustus Sueton c. 31 berichtet; wir müssen besonders beachten, dass von bonis ducibus allgemein die Rede ist. Inwiefern die Darstellung ihrer virtutes durch Bildwerke nebst Inschriften zu vergleichen ist mit carmina, zeigt der Relativsatz „per quae spiritus et vita

---

[1]) V. 28 ist für den Gedankengang unentbehrlich.

[2]) Beachtenswert ist der Zusammenhang unserer Stelle mit epi. II 1, 248f.: nec magis expressi voltus per aenea signa quam per vatis opus mores animique virorum clarorum apparent, eine Sentenz „die in ausgeführterer Gestalt in der ebenfalls diesen Jahren angehörigen Ode an Censorinus wiederkehrt“.

redit bonis post mortem ducibus": per marmorea signa spiritus post mortem redit,[1]) per marmora notis incisa (titulos, elogia) vita post mortem redit.

Um die folgenden Worte im Sinne des Dichters zu verstehen, ist es nötig, die Forderung zu erfüllen, die ich A. T. S. 338 allgemein ausgesprochen habe[2]); der Leser unserer Ode muss die vorhergehende vierte gegenwärtig haben. Dann bezieht er „celeres fugae[3]) Hannibalis" ohne weiteres auf desselben Feindes Worte „quos effugere est triumphus" 4, 52 und erkennt aus v. 42 ff. jener Ode den Gedanken des Verfassers an unserer Stelle: non, quod[4]) ex Italia est fugatus Hannibal — qui bello ex Africa illato deflagrationem urbi totique Italiae minabatur — bellumque retrorsum in Africam ita translatum ut illa iam Carthagini immineret, tanti pretii est ad nomina illorum ducum celebranda, quanti carmina. Der Gedankenfortschritt ist: nicht Denkmale von Stein mit Inschriften in Erz, wie sie bonis ducibus gesetzt werden; ja, nicht Erfolge von der Bedeutung der Befreiung Italiens von Hannibal als dauernd und unmittelbar von der Nachwelt empfundene und gepriesene Wirkungen der virtutes. Der Lesende ergänzt, dem Relativsatz des ersten Gliedes entsprechend: quae facta illorum ducum viva vigent atque mortuis famam perennem praestant (vergl. G. Friedrich S. 125). An welche boni duces hier gedacht wird, müssen diese Worte selbst zeigen; denn die folgenden sind nicht durch Partikel angeschlossen, wie *fugae* und *reiectae minae* durch *que* verbunden werden, sondern sie haben durch Aufnahme von *non* eine gewisse Selbständigkeit erlangt. Die Beziehungen zur vierten Ode und zu der Stelle Vergils, der Begriff *fuga* an sich und der Umstand, dass *fugae* neben *reiectae minae* doch etwas besonderes bezeichnen muss, weisen darauf, bei „celeres fugae" an die römischen Heerführer zu denken, welche den Feind zu keinem Erfolge in Italien kommen liessen und ihm jede Hoffnung auf Erfolg in Italien nahmen, darunter im Sinne des Dichters gewiss auch an M. Livius und C. Claudius, die Ahnen der Claudii Nerones von c. 4; erst „reiectae retrorsum Hannibalis minae" geht auf P. Scipio den Älteren.

Der sachliche Zusammenhang von v. 17 mit 15 f. zeigt, dass wir nicht drei durch *non* eingeleitete Glieder haben, sondern zwei. Auch innerhalb des

---

[1]) Jeder gebildete Römer der Zeit erinnerte sich dabei an die zu Grunde liegenden Worte Vergils Aen. VI 847 f. „excudent alii spirantia mollius aera, vivos ducent de marmore voltus"; dort geht die Aufzählung von Männern wie L. Mummius Achaicus, L. Aemilius Paullus Macedonicus, magnus Cato (Censorius), gemini duo fulmina belli Scipiadae clades Libyae (Africani), Fabius Maximus Cunctator (auf den nachher Marcellus folgt) unmittelbar vorher, was auch für unsern Zusammenhang beachtenswert ist.

[2]) Die elegischen und lyrischen Dichter der augusteischen Zeit haben gewollt, dass man ihre Bücher nicht mit willkürlicher Auswahl, sondern in der von ihnen selbst methodisch geordneten Reihenfolge von Anfang bis zu Ende lese, dass man jedes Buch als etwas ganzes betrachte.

[3]) Der Plural ist gewählt zur Angleichung an *minae;* das Attribut *celeres* ist eine durch den gleichen Tonfall herbeigeführte Reminiscenz an „et celerem fugam" II 7, 9.

[4]) Vergl. Kiesslings Note zu I 37, 13.

zweiten Gliedes ist das zweite *non* steigernd. Denn der Erfolg des zweiten punischen Krieges ist mit „reiectae minae" zutreffend und genügend bezeichnet; aber dieser Erfolg ist nur der Anfang vom Ende. Die Entscheidung eines Kampfes mit ebenbürtigem Gegner sieht der Römer grundsätzlich und allgemein nur in der Einäscherung der feindlichen Stadt.[1]) Im besonderen findet das Ringen mit dem Punier, dessen drei Absätze doch ein zusammenhängendes Ganzes ausmachen, sein geschichtliches Ziel erst in „incendia Carthaginis", wozu der echte Römer Cato unablässig getrieben hatte. Die Flammen der feindlichen Stadt, hier als Feuerfanale aufgefasst, die des Bezwingers Ruhm weithin leuchten lassen, sind zugleich der Scheiterhaufen, auf dem der ganze Krieg in nichts zusammenfällt; es ist eben der Krieg „Africani cui super Carthaginem virtus sepulcrum condidit" (epo. 9, 25f.). So erkennen wir: v. 17 ist unentbehrlich, und unentbehrlich ist das in ihm enthaltene Wort *incendia*. Gerade dies letzte Subject ist massgebend für die Wahl des Ausdrucks im Praedicat „clarius indicant". Mit ihm ergiebt sich nunmehr die Construction „non marmora bonorum ducum, non illa facta illorum ducum, non incendia Carthaginis Scipionis minoris[2]) laudes clarius indicant quam carmina" und der Gedanke: Lieder sind wertvoller als marmora notis incisa und als nominis fama rebus gestis parta. So wenig wie durch den Vergleich mit marmora ausgesagt wird, dass die boni duces thatsächlich in Liedern gepriesen sind, ebenso wenig ist im zweiten Vergleiche an einzelne bestimmte Lieder gedacht, durch die illi duces und Scipio der jüngere gepriesen sind. Nicht „pretium musae Ennianae", sondern „pretium carminum dicere" ist der offenbare Zweck der Ode. Wenn in diesem Zusammenhange statt „quam carmina" eintritt „quam Calabrae Pierides", so heisst das selbstverständlich nicht „als das Lied (die annales oder der Scipio) des Ennius", sondern „als ennianische Lieder". Horaz thut wohl daran, für *carmina* eine persönliche Bezeichnung des Subjects von *indicant* zu wählen[3]); er nimmt Pierides, indem Musa für v. 28f. vorbehalten wird.[4]) Die fremdländische Bezeichnung aber wird durch *Calabrae*[5]) bestimmt, weil bisher lauter römische Heldenthaten als Beispiele dienen und weil — nachdem die fremden Göttinnen in Italien eine Heimat gewonnen haben — vornehmlich von Ennius die virtus ducum Romanorum verherrlicht worden ist.[6]) Auf den Zusammenhang aufmerksamen römischen Lesern, welchen gegenwärtig war, dass Ennius durchaus

---

[1]) Darauf beruhen Aussagen wie die des Horaz epo. 7, 5f. „ut superbas invidae Carthaginis Romanus arces ureret" oder die des Livius V 42, 2 „nequaquam perinde atque in capta urbe . . . vagatus est ignis"; vergl. Cic. in Verrem IV 35, 78: cum duas urbes captas incensasque vidisset, bis ex duorum bellorum flamma ferroque servata est.

[2]) Hinter v. 17 darf kein Komma gesetzt werden.

[3]) Vergl. Tib. IV 2, 21: hanc vos Pierides cantate.

[4]) Für *carmina* tritt v. 21 *chartae* ein, sofern sie niedergeschrieben, v. 26 *lingua vatum,* sofern sie vorgetragen werden.

[5]) Vergl. „Dauniae camenae" 6, 27 (Graiae camenae II 16, 38).

[6]) Auch kommt in Betracht, dass Horaz solche Stoffe „Maeonii carminis" (I 6, 1—5. 10f.) von seiner Muse nicht verlangt wissen will (II 12, 1—4).

nicht nur des älteren Scipio maxima facta panxit (man denke ausser den Annalen auch an die Ambracia), konnte der Gedanke, Horaz habe „Calabrae Pierides" infolge eines historischen oder litterarischen Irrtums gesagt, um so weniger beikommen, als sie — gewiss im Sinne des Dichters [1]) — in den folgenden Worten „quid foret Iliae Mavortisque puer, si taciturnitas obstaret meritis invida Romuli" eine Beziehung auf Ennius finden konnten.

Horaz hat also, was von vornherein anzunehmen war, hier mit „qui domita nomen ab Africa lucratus rediit" denselben Scipio gemeint, den er sat. II 1, 66 mit „qui duxit ab oppressa meritum Carthagine nomen" bezeichnet hatte. Die Notwendigkeit solcher Bezeichnung wurde auch hier durch das Metrum herbeigeführt, da das Wort Africanus im Asclepiadeus keine Stätte findet, und ebensowenig ein casus obl. von Scipio; den nächsten Vers mit *Corneli* zu beginnen und den bedeutsamen Namen hier unerwähnt zu lassen, konnte einem Horaz nicht einfallen. Durch die Notwendigkeit, die das Metrum auferlegte, hat der Inhalt gewonnen; die Worte „eius qui domita nomen ab Africa lucratus rediit" sind hier gar keine blosse Umschreibung, sondern sie besagen bedeutend mehr, als *Africani* enthalten würde. Die erforderliche Steigerung von „reiectae minae" ist mit „domita Africa" gegeben; das Wort *nomen* ist von Wichtigkeit, weil im Zusammenhang der Begriff *fama* liegt; auch an *lucratus* hat man sehr mit Unrecht Anstoss genommen. Wäre es nichts anderes als ein durch das Metrum erzwungener Ersatz von *adeptus,* so müsste *est* folgen, *rediit* wäre unverständlich; in „nomen lucratus rediit" kommt der besondere Ruhmestitel des Siegers zum Ausdruck, dass er keinen anderen Gewinnst heimbrachte. Als Beleg hat anstatt der bisher citierten Stelle des Valerius Maximus jetzt Cic. de off. II 22, 76 zu dienen: „laudat Africanum Panaetius, quod fuerit abstinens . . . Omni Macedonum gaza quae fuit maxima potitus Paulus . . . nihil domum suam intulit praeter memoriam nominis sempiternam. Imitatus patrem Africanus nihilo locupletior Carthagine eversa". Unter solchen Umständen bedarf die Anwendung von „eius (qui)" gar keiner Entschuldigung.[2])

Was aber die Form des v. 17

non incendia Carthaginis impiae

betrifft, so wird man, nach den angestellten Erwägungen inhaltlicher Richtung, hoffentlich geneigter sein, zu bedenken, dass der Dichter in Notlage war: Vermeidung oder Umschreibung des Namens war nicht möglich; wenn er in das erste Komma eines Asclepiadeus ein einsilbiges Wort (non), dann „Carthaginis", dann wieder ein einsilbiges (welches?) hätte setzen können, hätte er es bei seinem metrischen Tact doch schwerlich gethan. Sodann, wer wird lesen wollen:

o et praesidium et — dulce decus meum
possit diruere aut — innumerabilis
per quae spiritus et — vita redit bonis
virtus et favor et — lingua potentium?

[1]) Vergl. G. Friedrichs Erörterung zu IV 5 (S. 213 ff.) und epi. II 1, 5—12.
[2]) Wesentlich anders ist es mit *eius* III 11, 18; vergl. oben S. 62.

Oder gar:

exegi monumen — tum aere perennius
vitabit Libiti — nam usque postera
regnavit populo — rum ex humili potens
reiectaeque retror — sum Hannibalis minae?

Das sind acht gegen Strenge der Caesur sprechende Verse unter 86, welche die drei Oden im Ganzen enthalten[1]). Dazu nehme man ausser I 18, 16

arcanique fides prodiga perlucidior vitro

noch den, unserem Verse genau entsprechenden Rhythmus von II 12, 25:

cum flagrantia detorquet ad oscula.

Darnach[2]) hätte Horaz hier schreiben dürfen:

non Carthaginis incendia perfidae.[3])

Warum soll Horaz sich nicht bei einem fremden Eigennamen, wo doch Licenzen nichts Ungewöhnliches sind, dasselbe erlaubt haben, zumal da hier nicht *Carthaginis*, sondern *incendia* durch Voranstellung betont zu werden verdiente und auch das Attribut impiae,[4]) welches das Schicksal der Stadt als göttliche Strafe erkennen lässt, sich mehr empfahl als irgend ein anderes? Dass ein Interpolator gewagt hätte, sich eine metrische Unregelmässigkeit dieser Art zu gestatten, ist meines Erachtens viel weniger wahrscheinlich.

Was Kiessling als Anlass der behaupteten Interpolation angiebt,[5]) ist schlechterdings unglaubhaft. Bedenken gegen die verbreitete Ansicht erregt es auch, dass man nach Ausmerzung des Verses nach einem zweiten Umschau zu halten pflegt, bei dem man so viel Mangelhaftes entdecken könne, um ihn — in maiorem legis Meinekianae gloriam — von derselben Verdammnis verschlingen lassen zu dürfen, ein Verfahren, das nach meinem Urteil nichts anderes als unmethodische Kritik ist. Dies Schicksal wird jetzt vornehmlich dem vorletzten Verse „ornatus viridi tempora pampino" bereitet. Aber angesichts der vielen Anlehnungen in der ganzen Ode kann diese fast wörtliche Wiederholung nicht als Argument für Unechtheit des Verses gelten. Er ist ebenso unentbehrlich, wie bei *Tyndaridae* der Zusatz „clarum sidus" zweckmässig ist; denn es bedarf

---

[1]) Vergl. I 21, 13; 24, 14; III 24, 52; IV 5, 22 und die Übersicht, welche Zschau im Programm von Schwedt a/O. 1891 S. 6 giebt.

[2]) Vergl. auch I 16, 21 (hostile aratrum exercitus insolens); I 37, 5 (antehac nefas depromere Caecubum). Das zuletzt genannte Lied enthält einen ganz caesurlosen Elfsilbler (v. 14: mentemque lymphatam Mareotico); einen eben solchen hat Horaz auch im vierten Buche zugelassen (14, 17: spectandus in certamine Martio). Warum soll er in demselben Buche sich nicht dasselbe bei einem Asclepiadeus erlaubt haben?

[3]) Peerlkamp pg. 308: in Bibl. Critica Nova Vol. I pg. 128 hanc coniecturam proposui.

[4]) Dasselbe geht zurück auf 4, 46: impio vastata Poenorum tumultu fana.

[5]) „Der Vers ist . . . eingeflickt, um der Beziehung des folgenden *eius qui* auf Hannibal vorzubeugen".

des, in *pampino* enthaltenen Hinweises, wodurch und inwiefern der zum Himmel Aufgefahrene bezw. durch die Muse Erhobene vota bonos ducit ad exitus.[1])

Damit verliert die lex Meinekiana ihre Allgemeingültigkeit. Ein abstrahiertes Gesetz, mag es auch aus 102 Beobachtungen richtig abstrahiert sein, wird auch durch eine einzige sicher widersprechende Erscheinung als irgendwie fehlerhaft erwiesen.[2]) Wir sind nicht berechtigt, die stichisch wiederholten Asklepiadeen ohne Rücksicht auf den Sinn in vierzeilige Strophen zu zerschneiden; ist doch auch die Verszahl von epo. 17 nicht durch zwei teilbar.[3])

---

2) I 28 und III 4, 28 (zu S. 24).

Die Pompeius-Ode (II 7) bietet Gelegenheit, den Dichter bei der Verteilung der Gedichte auf die drei Bücher zu beobachten. Wie bemerkt, ist „o saepe mecum" dem Buche zugewiesen, welches mit „motum ex Metello consule civicum" anhebt. In demselben steht sie mit „Septimi Gades aditure mecum" zusammen: so erhalten die Worte 6, 7 f. „sit modus lasso maris et viarum militiaeque" unmittelbar die Erklärung, deren der Leser bedarf. Hinwiederum erhält derselbe durch II 7, 9—14 (tecum Philippos et celerem fugam sensi) das, was ihm nachher zum Verständnis von III 4, 26 „non me Philippis versa acies retro (exstinxit)" von Nöten ist. Ebenso sind die dort folgenden Worte „devota non exstinxit arbor" durch II 13 und 17, 27—30 vorbereitet. Darnach dürfen wir von der Sorgfalt des Horaz erwarten, dass er auch mit den weiter folgenden Worten „nec Sicula Palinurus unda (me exstinxit)" dem Leser kein Rätsel aufgeben wollte. Die feierliche Berufung auf den Schutz, den die Camenen ihrem Liebling in Kriegesnot, in Gefahr zu Lande und zu Wasser gewährt haben und dementsprechend zu Wasser[4]) und zu Lande[5]) und unter kriegerischen Wilden[6]) gewähren werden, würde an Bedeutung unangenehm verlieren, wenn der Leser[7]) sich nicht auch bei den Worten „nec Sicula Palinurus unda" an ein concretes Beispiel solches Schutzes erinnern könnte. Dass es sich um eine ernstliche Lebensgefahr des Horaz handelt, dass er nicht nur „beinah" Schiffbruch erlitten oder gar nur „einen Sturm erlebt" hat, ergiebt sich ebenfalls aus dem Zusammenhange: auch darum ist nicht wahrscheinlich, dass von dem hier gemeinten Vorfall nur hier die Rede sein sollte. So gewinne ich die Überzeugung, dass der Dichter durch III 4, 28 anspielen will auf das

---

[1]) Vergl. G. Friedrich S. 117. 124.
[2]) Vergl. Orelli-Baiter, ed. III pg. 585.
[3]) S. den 12. Anhang.
[4]) V. 30: insanientem navita Bosporum temptabo.
[5]) V. 32: et urentes arenas litoris Assyrii viator.
[6]) V. 33—36: visam Britannos hospitibus feros et laetum equino sanguine Concanum, visam pharetratos Gelonos et Scythicum inviolatus amnem.
[7]) Von einer Ode wie „descende caelo" kann man sicher sagen, dass der Dichter seine Gedanken und Empfindungen nicht für sich in Verse gefasst, sondern für Leser niedergeschrieben hat.

Erlebnis, welches die Grundlage der sogenannten Archytasode bildet.[1]) In c. I 28 fingiert Horaz, bei einem Schiffbruch ertrunken[2]) und als Leiche an das Gestade gespült zu sein; seine Psyche spricht.[3]) Der Schiffbruch ist geschehen durch widrigen Wind bei der Fahrt von Griechenland nach Italien; das zeigt v. 22: me rapidus comes Orionis Illyricis Notus obruit undis.[4]) Die Fahrt wurde angetreten in einem illyrischen Hafen[5]); ihr Ziel war nicht Brundisium, sondern Tarentum (v. 29) als Station von welcher Horaz nach seiner Heimat Venusia (v. 26) bezw. über Venusia nach Rom gehen wollte. Als Ort des Schiffbruchs können wir uns das promunturium Iapygium (Sallentinum) denken; von da treibt Notus die Leiche in den Busen von Tarent, zu dem litus Matinum.[6]) An dieser Stätte regt der Blick auf das Grabmal des Tarentiners Archytas den ersten Gedanken der Psyche an: te cohibent pulveris exigui parva munera. Nachdem mit grosser Kunst zu „exitio est avidum mare nautis ... nullum caput Proserpina fugit" hingeleitet ist, schliesst sich „me quoque" v. 21 und die Bitte an den nauta Tarentinus (v. 29) oram legens[7]) natürlich an.[8])

---

[1]) Indem dieselbe dem ersten Buche zugeteilt ist, haben die Worte II 6, 7 „sit modus lasso maris" den zum Verständnis nötigen Hintergrund.

[2]) In ähnlicher Weise malt er II 13, 21 ff. (quam paene regna Proserpinae vidimus; auch die vorhergehenden Verse 13—20 sind mit I 28, 15—20 zu vergleichen) die Fiction aus, dass er von dem Baume erschlagen sei; vergl. II 17, 28: me truncus sustulerat.

[3]) Wie man in der Ode Einheitlichkeit hat vermissen, wie man trotz der Ortsnamen v. 3 (litus Matinum) und 26 (Venusinae silvae) hat verkennen können, dass der lyrische Dichter in der ersten Person v. 21. 33 von sich spricht, ist verwunderlich. Vergl. G. Friedrich S. 31, besonders was er zu v. 25—27 sagt (seinen chronologischen Combinationen S. 32 ff. vermag ich nicht zu folgen).

[4]) Vergl. I 3, 15 (rabiem Noti quo non arbiter Hadriae maior); III 3, 5 (Auster dux inquieti turbidus Hadriae); III 7, 5 (Notis actus ad Oricum); epo. 10, 20 (Ionius udo cum remugiens sinus Noto carinam ruperit).

[5]) Vergl. Schaper zu Verg. Aen. VI 338 (Palinurus qui Libyco cursu exciderat puppi).

[6]) Der Venusiner Horaz vergleicht sich im Gegensatz zum Thebaner Pindar, dem Dircaeus cycnus, mit einer apis Matina (IV 2, 27). Derselbe sagt von „regnata Laconi rura Phalanto": ubi non Hymetto mella decedunt (II 6, 15). In die Nähe von Tarent weist auch unsere Stelle: te cohibent Archyta prope litus Matinum. Daraus ist zu combinieren: der apulische Landstrich von Venusia bis Tarentum hiess bei den Einheimischen Matinus ager. Dort sind „Matina cacumina" zu suchen (epo. 16, 28); „litus Matinum" ist die Küste zwischen Metapontum und Tarentum (s. Kiessling zu v. 3). Hier — aber nicht am Garganus — konnte man zwischen der Zuteilung des Landstrichs an Apulien oder an Calabrien schwanken: es erklärt sich also, dass Porphyrio zu epo. 16 und c. IV 2 von einem Matinus mons in Calabrien spricht, aber hier sagt: Matinus mons sive promunturium est Apuliae („sive ut volunt plana Calabriae" fügen die acronischen Scholien hinzu).

[7]) Der Schiffer, welcher der Leiche begegnet, ist auf derselben Linie bei der Hinfahrt gedacht; er will von Tarent gen Südost (um das promunturium Iapygium), dann gen Morgen (nach Griechenland). So erklären sich die Worte „quodcumque minabitur Eurus fluctibus Hesperiis"; vergl. IV 4, 43: Eurus per Siculas equitavit undas.

[8]) Die Erlebnisse der Fahrt, welche zu der Vision von I 28 Anlass ge-

Der Dichter fingiert also, dass er kurz vor dem Ziel der Seefahrt, die ihn zur Heimat führen sollte, in den Wellen ertrunken und der Gefahr ausgesetzt gewesen sei, unbestattet am Strande liegen zu müssen. Für das Verständnis dieser Conception und ihrer Ausführung mag man die Epigramme, auf welche Kiessling hinweist, als secundäre Motive immerhin gelten lassen; wichtiger aber als sie ist meines Erachtens die Ähnlichkeit der Fiction mit der Sage von Palinurus, den nach Vergils späterer Schilderung (Aen. V 871; VI 337 ff.) *Libyco cursu,* cum *fines Ausonios* esset *venturus, mediis effusum in undis fluctus habet versantque in litore venti,* daher er *inhumatus* bittet: *mihi terram inice.* Auf Grund dieser Ähnlichkeit, von der er wohl annehmen konnte, dass die gebildeten volksgenössischen Leser von I 28 sie empfinden würden, gebraucht er den Namen Palinurus, das ist promunturium Palinurum oder auch Palinuri, gewissermassen appellativisch („mein" Palinurus),[1]) indem er sagt: nec Palinurus me exstinxit. Im voraus aber schliesst er ein sonst mögliches Missverständnis in der Localisation seines Unfalls aus, indem er dem Leser vor jener symbolischen Bezeichnung das wirkliche Local desselben angiebt: nec Sicula Palinurus unda. Nach diesem Worte konnte er von antiken Lesern erwarten, dass sie an „portus Velinos" gar nicht erst denken würden. Wenn Horaz im Gedanken an Mylae und Aegates sagt „Siculum mare Poeno purpureum sanguine" (II 12, 2), so folgt daraus gewiss nicht, dass er den Namen gen Norden bis Velia[2]) reichen liess.[3]) Wer sich aber berechtigt glaubt, eine derartige Confusion von Meeren anzunehmen bezw. vorzunehmen, wird uns keinen Vorwurf machen dürfen, wenn wir in natürlicher Ausdehnung des üblichen Sinnes von mare Siculum, unter Berufung auf IV 4, 44 im Vergleich mit I 28, 25 f. (oben S. 148 Anm. 7), behaupten: der Dichter konnte mit „Sicula unda"[4]) das Meer im Südosten von Grossgriechenland, die Stätte des Unfalls von I 28, bezeichnen.

---

geben hat, spiegeln sich naturwahr wider in der Galateaode III 27, 17—24 (vergl. G. Friedrich S. 32): vides quanto trepidet tumultu pronus Orion? ego quid sit ater Hadriae novi sinus et quid albus peccet Iapyx (dagegen I 3, 4 bei der Hinfahrt Vergils nach Griechenland heisst es „obstrictis aliis praeter Iapyga": „qui de Apulia flans optime ad orientem ducit" Serv. Aen. VIII 710): hostium uxores puerique caecos sentiant motus orientis Austri et aequoris nigri fremitum et trementes verbere ripas.

[1]) In ähnlicher Weise gebraucht Horaz, wie ich in meinen Kritischen Prolegomena zu Tibull (Berlin 1893) S. 95 angemerkt habe, den Eigennamen Glycera I 33, 2.

[2]) Die Lage der Stadt war ihm nicht ganz unbekannt: epi. I 15, 1.

[3]) Vergl. IV 4, 54: ab Ilio iactata Tuscis aequoribus sacra pertulit Ausonias ad urbes.

[4]) Nach seinem Brauche wechselt der Dichter mit dem Attribut: Illyricae undae und Sicula unda berühren sich an dem promunturium, das unserem Dichter „quam paene" das Schicksal des Palinurus bereitet hätte.

3) I 20 (zu S. 43).

Mit dem Verhältnisse, in welchem die in II 13, 1—12. 21 für den Leser der Odentrias enthaltene Nachricht zu den in 17, 27—29; III 4, 27 und III 8, 6—14 folgenden Bezugnahmen auf denselben Vorfall stehen (S. 37), mit der Art, in welcher der Leser durch I 28. II 7, 9—14; 13; 17, 27—29 für die in III 4, 26—28 folgende kurze Zusammenstellung der drei Erlebnisse vorbereitet wird[1]), vergleiche man das Verhältnis, in welchem II 17, 25 f. zu I 20, 3—8 steht. Kein Leser, der — wie sich's gehört — mit dem ersten Buche begonnen und dasselbe von c. 1 bis c. 19 gelesen hat, kann wissen oder ahnen, was der Anlass der in c. 20 erwähnten Ovation für Maecenas gewesen ist. Ohne besondere Angabe des Grundes klingen hier die Worte v. 3 f., als handelte es sich um Beifall, der einem Schauspieler geklatscht wird; und auch die folgenden Worte „redderet laudes" sind nichts weniger als geeignet, eine richtige Vorstellung von dem Vorgang zu erregen: es handelte sich thatsächlich nicht um *laudare*, sondern um *salutare*[2]) und zwar nach II 17 (populus frequens laetum theatris ter crepuit sonum) um eine Begrüssung des zur Freude des Volkes Genesenen und zum ersten Male wieder im Theater als Zuschauer Erscheinenden *voce ac manu*[3]), nicht etwa bloss um „plaudere manibus" zu Ehren des berühmten Mannes. Die in I 20 gewählten Worte sehen, wie mir scheint, einem Missverständnis ähnlich; jedenfalls sind sie nicht danach angethan, als erste Mitteilung zu dienen. Nach dem, was wir von der Kunst und Sorgfalt des Horaz als Editor schon bisher beobachtet haben, dürfen wir es als höchst auffällig bezeichnen, dass Horaz das Gedicht vor II 17, dass er es nicht in das dritte Buch gesetzt hat, wenn er es in die Trias einordnete. Auch wenn man solche Umstellung an sich wagen dürfte, wäre nicht zu helfen: dass in den drei Dekaden von III sich keine Lücke öffnet, ist schon jetzt ohne weiteres ersichtlich. Wir stünden vor einem Rätsel, wenn nicht die Worte „datus in theatro plausus, ut redderet laudes Vaticani montis imago", deren Anstoss durch Conjectur zu beseitigen unmöglich ist, für den Ortskundigen überzeugend darthäten[4]), dass Horaz dies Gedicht gar nicht verfasst, dass nicht Horaz es hier eingeordnet hat.

Auch abgesehen von der, meines Erachtens entscheidenden Thatsache, dass die cavea des Pompeiustheaters den Tiber, das Vaticanum und die montes Vaticanos, also auch den von ihnen an welchen der Verfasser gedacht haben mag, im Rücken hatte, fehlt es den drei Strophen nicht an deutlichen Spuren der Unechtheit[5]). Die zahlreichen Berührungen mit anderen, offenbar originalen

---

[1]) Vergl. oben S. 147.

[2]) Vergl. Prop. III 10, 4: manibus faustos ter crepuere sonos.

[3]) Suet. Claud. 12.

[4]) Vergl. A. T. S. 321 Anm. 2; Wochenschr. für kl. Phil. 1901 Sp. 189.

[5]) Man vergleiche Peerlkamps Bemerkungen zu cantharis, paterni fluminis (Arnus, non Tiberis), montis imago (imago vocis montis), Vaticani, bibes, vites temperant pocula; Kiesslings Phil. Unters. S. 74 f. und in seiner Ausgabe den Nachweis ungeschickter Nachahmung horazischer Ausdrücke in *care M. eques*,

Stellen der Trias und der älteren Werke bilden zwar kein entscheidendes Argument nach den besonders bei IV 8 gemachten Beobachtungen, aber sie kommen immerhin in Betracht. Denn in dem Liederherbste des vierten Buches liegt die Sache doch erheblich anders; die dort zur Erklärung für solch operosum carmen annehmbare Absicht, die Stelle des Schemas passend auszufüllen, trifft hier nicht zu[1]. So betrachten wir die folgende Tabelle jener Berührungen:

tibi non ante verso lene merum cado Maecenas iam dudum apud me est III 29 (vergl. unten)	potabis Sabinum quod ego ipse testa conditum levi cum
deprome Sabina merum diota I 9	potabis Sabinum Graeca quod testa
sume Maecenas cyathos centum III 8 (vergl. unten)	potabis
dives aureis exsiccet culullis vina I 31 (vergl. unten)	vile potabis modicis cantharis
mella condit amphoris epo. 2	quod ego ipse conditum
testa III 21	testa
corticem adstrictum pice dimovebit amphorae III 8	testa conditum levi
fati tardavit alas cum populus frequens laetum theatris ter crepuit sonum II 17	levi datus in theatro cum tibi plausus, ut redderet laudes
dilecte Maecenas II 20 (vergl. carus 17, 7)	care Maecenas
Maecenas equitum decus III 16 (vergl. unten)	Maecenas eques
III 29, l. 33 ff.; III 7, 28; I 2, 13 f.; sat. I 6, 1	paterni fluminis ripae
cuius recinet iocosa nomen imago [in montibus] I 12	iocosa redderet laudes tibi . . montis imago
Caecuba vina ferens. hic erus: Albanum Maecenas sive Falernum te magis appositis delectat, habemus utrumque sat. II 8	Caecubum tu bibes, mea nec Falernae temperant vites pocula neque
premant Calena falce quibus dedit Fortuna vitem I 31	prelo domitam Caleno tu bibes uvam
nec Falerna vitis III 1	nec Falernae vites

---

iocosa imago und dem σχῆμα der Schlussstrophe. Auch C. Wageners Arbeit (Neue phil. Rundschau 1900 S. 73—80) hat nach meinem Urteil nicht vermocht, das Gedicht gegen die Wucht dieser Angriffe genügend zu verteidigen.

[1]) Vergl. den Abschnitt, in welchem das erste Buch analysiert wird.

temperare pocula epo. 17	temperant pocula
nec Laestrygonia bacchus in amphora languescit mihi III 16	mea temperant neque Formiani pocula colles
Formiarum moenia III 17	Formiani colles.

Die Zusammensetzung von Reminiscenzen, die auch nicht einen neuen Gedanken bringt, sieht nun doch wohl nicht mehr aus wie ein Werk des Dichters Horaz; das Mosaik verrät einen horazkundigen Gelehrten. Unsere Zusammenstellung zeigt, dass auch dieser, wie Porphyrio, II 17, 25 *cum* las. Gewiss schrieb so Horaz. Denn die Genesung des Maecenas ist mit „te Jovis tutela eripuit" bezeichnet und erledigt; mit dieser Aussage konnte der durch *cum* eingeleitete Satz allerdings nicht verbunden werden. Aber „Juppiter fati tardavit alas cum populus laetum ter crepuit sonum" giebt als Steigerung einen vortrefflichen Sinn: tum cum populus Romanus[1]) laeta acclamatione Maecenatem salvum esse voluit atque iussit, qui consulit et populo Romano et Maecenati Juppiter faustis illis ominibus illico respondens Maecenatis fato annos addidit. So fein dies gesagt ist[2]), so wenig glücklich ist die Verbindung des Nachahmers „amphoram in fundo Sabino ipse pice oblevi cum tibi in theatro plausus datus est"; übrigens möchten wir uns doch lieber den Horaz als bei dem ersten feierlichen Ausgang des Gönners und bei der II 17 veranschaulichten Scene gegenwärtig vorstellen.

Aber der Verfasser der Ode hat auch spätere Werke des Horaz gekannt und benutzt. Dass er an IV 12 gedacht hat[3]), ist nicht notwendig anzunehmen. Aber sicher diente ihm als Vorlage epi. I 5, 1—6: „si potes . . . nec modica cenare times olus omne[4]) patella, te domi manebo; vina bibes iterum Tauro diffusa palustres inter Minturnas Sinuessanumque Petrinum (in agro Falerno); si melius quid habes arcesse vel imperium fer"; vergl. auch v. 14 „potare incipiam", v. 23 cantharus. Hierher stammt das unglückliche *bibes* I 20, 10, wo man im Sinne des Verfassers wohl ergänzen muss: in fundis tuis Caecubis Calenisve (bei mir, in Sabinis, giebt's Sabinum, in dem man zechen kann: *potabis*). Nun ergiebt sich die Möglichkeit der Annahme, dass bei der Formulierung der Anrede in v. 5 Erinnerung an Prop. III 9 (Maecenas eques Etrusco de sanguine regum intra fortunam qui cupis esse tuam) eingewirkt hat und nicht Hor. III 16, 20. Überhaupt wird man unter solchen Umständen darauf verzichten, diesem Machwerk durch sehr bedenkliche

---

[1]) Das Wort *populus* ist nicht ohne Absicht von dem *consessus* gebraucht.

[2]) Dagegen wäre *cui* mehr wie nüchtern.

[3]) V. 14 „pressum Calibus ducere liberum si gestis"; vergl. auch v. 18. 22—24.

[4]) Die acronischen Scholien sagen zu diesen beiden Worten „pro qualicumque posuit, ut cum dico omne me bibere vinum" und zu v. 1„ Archias faber fuit vilium lectorum".

Conjecturen oder durch die höchst unwahrscheinliche Annahme eines Verlustes der ersten Strophe aufhelfen zu wollen[1]).

Aber wie soll jemand dazu gekommen sein, die ganze Ode zu interpolieren? Ohne annehmbare Antwort auf diese Frage[2]) fehlt der Athetese das Schlussstück der Beweiskette; es verlohnt sich, darnach zu suchen. Klar und sicher ist soviel: der Verfasser von I 20 sah hin auf II 17 und schloss an das dort in v. 25 f. Erwähnte ein Gedicht über ein intimes Zusammensein des Horaz mit Maecenas in Sabinis bei einem Tropfen Weines von besonderem Datum in derselben Weise an, wie an das dort in v. 27 f. Erwähnte das Gedicht über die freundschaftliche[3]) Feier des ersten März in der Stadt bei einer amphorae fumum bibere institutae consule Planco[4]) von Horaz angeschlossen war; auch das Metrum wählte er, das in III 8 vorlag. Anscheinend veranlasste den Verfasser weniger die Begierde, das eigene Ingenium zu üben oder leuchten zu lassen; er wollte vielmehr im Sinne des Horaz und mit seinen Worten eine vermeintliche Lücke mühsam genug ausfüllen. Dass ein Gegenstück zu III 8 und eine Ausnutzung der Worte von II 17 nicht notwendig war, kann ihm schwerlich entgangen sein; der Anschluss daran war ihm also Mittel, nicht Zweck. Als bemerkenswert an seiner Ode erscheint zunächst nur, dass sie sich an Maecenas wendet und die enge Freundschaft des kleinen Weinbauern mit dèm reichen Ritter bekundet; hier haben wir also zunächst Anlass und Zweck der Abfassung zu suchen. Gedichte dieser Richtung enthält das zweite Buch drei (12. 17. 20) oder, wenn man c. 18 wegen v. 10—14 dazu rechnet, vier; das dritte drei[5]) (8. 16. 29). Dagegen enthielt das erste Buch nur eines, und in diesem c. 1 erscheint Maecenas nicht sowohl als Freund wie als Gönner des Dichters. Das vierte Buch enthält zwar auch nur ein Gedicht der Art (11); aber dies steht als eines unter fünfzehn, während dort 36 Oden ohne Maecenas' Namen folgten. Wer diese Ungleichheit beobachtete, dem konnte sie wohl als auffällige und ungerechtfertigte Ungleichmässigkeit erscheinen. War dies ein Motiv des Interpolators, so musste er trachten, die Reihe jener 36 Gedichte durch seine Maecenasode zu unterbrechen; und das hat er, so genau wie nur möglich war, gethan: nach der achtzehnten derselben (c. 19) steht sein Machwerk (c. 20), das er — wie ich A. T. S. 321 angemerkt habe — nicht ohne geschickte Rücksichtnahme auf die dort vorangehenden Oden entworfen hat. Dass er damit das pentadische Schema, wie es nach unserer Überzeugung der Dichter in I 2—37 beabsichtigt hatte (oben S. 90 ff.),

---

[1]) Die neuerdings mehrfach herangezogene Randnote des cod. Divaei mag auf zutreffender Auffassung des Gedichtes beruhen; zur Rettung seiner Echtheit trägt sie gar nichts bei.

[2]) Peerlkamps Worte „Ego pro carmine scholastico habeo. Thema fuit *Horatius Maecenatem invitans, metro Sapphico*“ genügen nicht.

[3]) Sume Maecenas cyathos amici sospitis; vergl. I 20, 5: care Maecenas.

[4]) „Das war der erste Jahrgang, den H. auf seiner Villa eingekellert hatte“.

[5]) Wie sorgfältig und passend auch diese verteilt und eingereiht sind, zeigt unsere Analyse des III. Buches.

wenigstens zum Teil störte, indem in der mittelsten der sieben Abteilungen eine Hexade eintrat, konnte ihm nicht wohl unbekannt sein. An Elimination eines echten Gedichtes konnte er nicht denken. Möglicherweise teilte er das Buch nur in (1 + 18) + (1 + 18) Gedichte ein; wenn er aber auf das ursprüngliche Schema Rücksicht nahm, mochte er glauben, in der Mitte der sieben Abteilungen dürfe er ein Gedicht hineinfügen, wie am Anfang und Ende gerade dieses Buches eine Nummer zur Pentade hinzutritt: man vergleiche das Schema, das wir für I 2—37 mit Aufnahme von c. 20 oben S. 113. 129 gaben. Indes noch eine andere und, wie mir scheint, noch bessere Möglichkeit der Erklärung ist vorhanden.

Es scheint nämlich nicht unangebracht, die Erinnerung daran aufzufrischen, dass „anno MDCCLXXVIII. Caspar Pallavicini Romae in Bibliotheca Palatina invenit duo Carmina, adiecta ad finem libri primi, adeoque Carmen XXXIX et XL"; sie sind abgedruckt u. a. in Janis 2. Odenausgabe (Leipzig 1809) I pg. CXV. Wir bitten den geneigten Leser, dem sie etwa nicht näher bekannt sein sollten [1]), von ihnen und von Hofman Peerlkamps auf sie bezüglichen Erörterungen (pg. XXIV sqq. der 2. Ausgabe) genauere Kenntnis zu nehmen. Teuffel § 223 (S. 429 der 1. Aufl.) nennt sie „ein Machwerk sehr späten Ursprungs"; daraus geht hervor, dass er sie doch immerhin als ein Erzeugnis des Altertums betrachtet. Wenn Peerlkamp sagt „in Horatianis nunc etiam nonnulla conspiciuntur, quae non meliora sunt, v. c. I 20. I 30. II 11. III 8. III 14", so stimmen wir seinem Urteil für I 20 vollkommen bei: diese Ode ist von demselben Schlage, von derselben Mache wie jene beiden. Auch der Verfasser jener beiden stoppelt seine Gedanken und Worte nicht nur aus den echten Oden zusammen (Nachweise giebt Peerlkamp); er verrät ebenfalls genaue Kenntnis der Episteln. Er lässt c. 39 (sapphisch wie c. 20) dem Julius Florus, dem Empfänger von epi. I 3 und II 2, gewidmet sein [2]); er bildet in c. 40 (zur Abwechselung alcaeisch) ein lyrisches Gegenstück zu epi. I 20. Wie er c. 40 für den letzten Platz im Buche geschaffen hat, so hat er auch c. 39 durch den Eingang „discolor grandem gravat uva ramum, instat autumnus" an das vorangehende c. 38 angeschlossen; er hat das Verfahren des anordnenden Dichters ebenso studiert, wie es der Verfasser von c. 20 nach unserer Beobachtung gethan hat. Darnach möchten wir es nicht für unmöglich halten, dass I 20. 39. 40 desselben Ursprungs sind und demselben Zwecke dienen sollen, der Herstellung von 4×10 Nummern, unter welchen die neue Maecenasode als Schluss der ersten Hälfte in der Mitte steht. I 20 hat in der Überlieferung seinen Platz darum behauptet, weil der Einschub in der Mitte nicht hervortrat; die beiden anderen haben dies nicht vermocht, weil sie sich

---

[1]) In M. Schanz' Geschichte der r. Litt. II § 264 werden sie, wenigstens in der mir vorliegenden 1. Aufl., überhaupt nicht erwähnt.

[2]) An Maecenas (epi. I 1) hatte er eben c. 20 gerichtet; die Adressaten von epi. I 2 (Lollius). 4 (Albius). 5 (Torquatus) glaubte er in c. IV 9. I 33. IV 7 genügend vertreten.

offensichtlich als Anhängsel darstellten[1]. Beachtenswert erscheint es uns auch, dass es eine Horazausgabe gegeben hat, in welcher das Corpus Horatianum eine Bücherdekade und die lyrischen Werke deren erste Pentade bildeten; die Ars poetica war das 10. Buch. Eine solche Ausgabe hat Q. Terentius Scaurus, der hervorragendste Grammatiker der hadrianischen Zeit, seinem Horazcommentar zu Grunde gelegt[2]. Damals also war das pentadisch-dekadische Gliederungsprincip noch lebendig, wenigstens bei den Grammatikern. Einem Nachdichter „etwa der domitianischen Zeit“ schreibt Kiessling die Ode I 20 zu, welche Porphyrio recipiert fand. Die Allitteration „grandem gravat“ und besonders die „exquisita latinitas“, welche in den Worten des c. 39 „hilarem sumere noctem“ sich zeigt, ist von Peerlkamp in seiner Erklärung der Ode bemerkt worden; auch sie spricht meines Erachtens gegen „sehr späte“ Ansetzung des Verfassers. Zum Schluss darf an die Funde, welche Winstedt im Cod. Can. 41 Bodl. des Juvenal gemacht hat (Classical Review 1899), an diesem Orte wenigstens erinnert werden.

Ausser I 20 ist nach meiner Überzeugung auch nicht eine Zeile unserer Odentexte von fremder Hand verfasst. Dieses Gedicht aber sollte man fortab in den Gymnasien nicht mehr lesen, geschweige gar es als ein Muster auswendig lernen lassen.

---

4) II 18, 40 (zu S. 46).

Wenn man die Worte „nulla certior Orci fine destinata aula erum manet“ liest, ohne auf das Metrum zu achten, so liegt es am nächsten „destinata aula“ zu verbinden und aus diesem abl. comp. den nom. *aula* als Subject von *manet* und Ergänzung von *nulla* zu entnehmen. Nach dem Metrum aber ist *aula* sicher Nominativ und *destinata* so gut wie sicher Ablativ. Denn Horaz hat den sogenannten iambischen katalektischen Trimeter in unserer Ode zwar nicht ganz so streng gebaut wie in I 4, aber auch nicht so frei, wie es nach manchen Übersichten seiner Metra erscheint. In I 4 ist das Schema

⏓ — ⏑ — — | — ⏑ — ⏑ — —

derartig durchgeführt, dass die letzte Silbe stets an sich eine metrische Länge ist: neunmal enthält sie einen langen Vokal, einmal (v. 20 tepebunt) schliesst sie mit zwei Consonanten[3]. Für II 18 ist

⏒ — ⏑ — ⏓ | — ⏑ — ⏑ — —

das Schema[4]. Auch hier darf die letzte Silbe nicht als anceps bezeichnet

---

[1]) Man wolle nicht unterlassen, Peerlkamps Anmerkung pg. XXVI nachzulesen.

[2]) Vergl. M. Schanz II § 264 der 1. Aufl. und besonders III S. 142 die Anm. zu § 595.

[3]) Eine der zehn Reihen hat kurzen Auftakt (v. 2: trahuntque).

[4]) Zwei der zwanzig Reihen haben langen Auftakt (v. 6: ignotus; v. 34: regumque); als fünfte Silbe (vor der Caesur) steht viermal eine Kürze (v. 2: renidet; v. 14: beatus; v. 38: coercet; v. 40: atque).

werden: denn dreizehnmal enthält sie sicher einen langen Vokal, sechsmal ist sie — bei consonantischem Anlaut der nächsten Reihe — durch einen Consonanten geschlossen, und nach alledem ist nicht anzunehmen, dass die offene letzte Silbe von *destinata* kurzen Vokal haben sollte.

Gehört nun aber *destinata* zu *fine,* oder ist *aulā* gemeint? Für die zweite Möglichkeit würde man sich zu entscheiden haben, wenn die Stellung vorläge „nulla aula certior Orci fine destinata" oder „n. a. O. f. d. c." Allein, wenn bei *destinatā* gedacht sein sollte *aula,* wäre es meines Erachtens gar zu hart, dass das unmittelbar darauf gebrauchte Wort um des Metrums willen Nominativ sein muss[1]). Der Gedanke ist also: erum domos invidendas struentem litoraque obstantia submoventem, terminos revellentem et ultra limites salientem nulla aula certior manet quam (domus exilis Plutonia et) Orci[2]) finis[3]) destinata[4]), ultra quam frustra tendit. Mit „tellus recluditur" schreitet der Gedanke fort zum Tode selbst; aber die Worte beziehen sich, wie die S. 43 Anm. 5 angegebene Parallele zeigt, nicht auf das Grab, sondern sie bleiben im Bilde von dem Reiche des Orcus: die Pforten der Hölle öffnen sich[5]) für Reich und Arm gleich und gerecht, ein Zurück giebt es auch für den Reichen nicht. Von hier an kann sich die Phantasie des Dichters folgerichtig nur auf das beziehen, was im Totenreiche vorgeht, nur auf den Zustand derer, die in ihm sind. Wenn der Dichter nach den Worten „hic (Orcus: 14, 9) Tantalum atque Tantali genus coercet" fortfährt „hic levare functum pauperem laboribus", so steht dies „levare laboribus" im Gegensatz zu dem Schicksal, das jenen nach 13, 38 (laborum decipitur; vergl. 14, 20: damnatus laboris) in der Unterwelt zu Teil wird. Offenbar denkt Horaz im Anschluss an v. 26 ff. an einen pauper ruris colonus; qui per vitam duro terrae opere functus est[6]), mortuus atque in Orci regnum ingressus (v. 33) ab inferorum domino laborum non damnatur. Diese levatio — wie jene coercitio — tritt nach dem, durch das part. perf. „functum (laboribus)" angezeigten[7]) Tode in der Unterwelt ein;

---

[1]) Auch G. Friedrich (S. 12) und Nauck-Weissenfels verbinden „fine destinata". Die äussere Berechtigung dazu bietet epo. 17, 36: quae finis me manet.

[2]) Dem „avarus dominus" setzt „rapax Orcus" Ziel und Ende; vergl. auch I 11, 2 (quem mihi, quem tibi finem di dederint).

[3]) Auch bei Nauck-Weissenfels heisst es, der Ausdruck solle „offenbar an die soeben erwähnte Überschreitung des Zieles, an die Verrückung der Grenzen anklingen". Vergl. M. Seyffert zu Cic. Lael. 16, 56 „fines et quasi termini diligendi" und ausser den dort citierten Stellen auch Cic. ad fam. VI 22 „consilii tui eum tibi finem statueris, quem ipsa Fortuna terminum nostrarum contentionum esse voluisset".

[4]) Im Gegensatz zu „litora submota" und „termini revulsi"; dem „ultra salis" entspricht „quid ultra tendis", nämlich ultra hanc finem, consiliis aeternis (11, 11).

[5]) Vergl. I 24, 17: non lenis precibus fata recludere.

[6]) Vergl. auch III 24, 15: nec cultura placet longior annua defunctumque laboribus aequali recreat sorte vicarius.

[7]) Functus ist einer, der bereits die irdischen „labores morte finivit graves" (Cic. Tusc. I 48, 115); nicht *κάμνων,* sondern *καμών.*

daran, dass Orcus den Armen sterben lässt und d a d u r c h erlöst, ist auch darum nicht zu denken, weil er nicht die Gottheit des Todes ist[1]), sondern der Herrscher des Reiches der Toten. Aber auch in dem damit festgestellten Sinne konnte diese Ausmalung des Gegensatzes für den Dichter nicht ohne Bedenken sein. Immerhin legten die Worte „levare pauperem laboribus" die Auffassung nahe, dass die Wirkung als ein beabsichtigter Ausfluss des mitleidigen Willens des Orcus erscheinen solle. Dies widersprach nun nicht nur der allgemeinen antiken Ansicht vom Charakter des Orcus non exorabilis, sondern auch der, ihr folgenden Darstellung unseres Dichters selbst (nil miserantis Orci 3, 24; illacrimabilem Plutona 14, 6). Nicht minder bedenklich war, dass der Hauptgedanke, den der Abschnitt offenbar in drei Stufen darlegen sollte (Orcus manet, recipit, continet), nämlich die gleichmässige Gewalt des Todes über den Reichen wie über den Armen, am Schluss durch Beiwerk verdunkelt, wenn nicht gar entstellt zu werden drohte. Diese Gefahren beseitigt der Dichter mit einem Schlage, indem er hinzufügt: vocatus atque non vocatus. Die Verbindung „levare vocatus" ist, wie sich aus dem Gesagten ergiebt, nicht allein dadurch ausgeschlossen, dass es nicht angeht „atque non vocatus" abzutrennen, als ob *atque* — welches übrigens „non vocatus" mehr hervortreten lässt als „vocatus" — eine Parenthese einleitete[2]). Vielmehr gehören die Worte „vocatus atque non vocatus" zusammen und bedürfen keiner Ergänzung; der Sinn wird vollkommen klar aus Thuk. I 118, 3: (Apollon) *καὶ αὐτὸς ἔφη ξυλλήψεσθαι καὶ παρακαλούμενος καὶ ἄκλητος*[3]). Die formelhafte Wendung[4]), die Horaz einem griechischen Epigramme entnommen haben dürfte[5]), bedeutet: nicht um des Betreffenden willen, ohne Rücksicht auf dessen Verhalten und unberührt davon, lediglich dem eigenen Gutdünken folgend; sie dient hier zur Charakteristik des Orcus in seiner unabhängigen und nicht etwa durch Mitleid oder Wohlwollen beeinflussten Machtäusserung. Durch dieses „non vocatus" konnte Horaz gewiss nicht veranlasst werden, statt eines anderen, bei dem Infinitiv *levare* noch gedachten Verbums den Ausdruck *audit* anzuschliessen. An Stelle dieser, vielleicht unter dem Einfluss von III 22, 3 entstandenen[6]) Überlieferung ist a u d e t zu schreiben, eine alte — wie es scheint, schon bei

[1]) Verg. Aen. IV 451: Mortem orat; vergl. Comp. Verg. S. 33 Anm. 6 und 208 Anm. 1.

[2]) Man illustriere sich den Versuch an den vorhergehenden Worten: hic Tantalum (atque Tantali genus!) coercet.

[3]) Vergl. auch Thuk. VI 87, 2 *ξύμμαχοι δὲ καὶ νῦν καὶ πρότερον οὐκ ἄκλητοι παρακληθέντες δὲ ἥκειν,* sowie Soph. Aias 289 *τί τήνδ' ἄκλητος οὔθ' ὑπ' ἀγγέλων κληθεὶς ἀφορμᾷς πεῖραν* und Trach. 392 *αὐτόκλητος.*

[4]) Mitscherlich (t. I pg. 531) bemerkt „expressit poeta Graeca, *ἄκλητος ὁ θεὸς καὶ καλούμενος παρέσται,* quae in proverbium abiere. Vid. Schotti Adag. p. 346 et 452 ubi eius origo traditur"; leider bin ich nicht im Stande, diesem Hinweise nachzugehen.

[5]) Für diese Vermutung spricht, dass sich bei der einfachen Übersetzung Rhythmen ergeben: *Ταντaλέην κατέχει γενεήν, πτωχὸν δὲ καμόντα κλητὸς κἄκλητος ῥεῖ ἀπέλυσε πόνων.*

[6]) Montium custos, quae ter vocata audis.

Cuningam erwähnte [1]) — Conjectur. Neuerdings hat sie A. Weidner [2]) wiederholt, doch — unter Berufung auf I 28, 20 „nullum saeva caput Proserpina fugit“ — nicht ganz treffend mit „er hat den Mut“ wiedergegeben; wenn ihm gegenüber H. Röhl [3]) bemerkt „was der Tod dabei zu wagen hat, verstehe ich nicht“, so ist die Vermutung damit keineswegs abgethan: denn *audere* entspricht unserem *wagen* oft genug nicht. Ganz nahe mit *avere* und *avidus* verwandt, trägt das Verbum den Gedanken an Schwierigkeiten und Gefahren weder ursprünglich noch notwendig in sich [4]); es bezeichnet zunächst ein Begehren, ein energisches Wollen [5]): hier würde ich es übersetzen „er erlaubt sich“ [6]). In diesem Sinne schliesst sich der Ausdruck, der alle Schwierigkeiten oder richtiger Unmöglichkeiten der Construction wegnimmt, an „vocatus atque non vocatus“ aufs zweckmässigste an [7]); nicht minder gut passt „levare audet“ in den ganzen Zusammenhang: es ist ein Zeichen der Allmacht des Orcus, dass nach seinem freien Willen der Niedrige „laboribus levatur“, während der Hohe „longi laboris damnatur atque coercetur“.

---

5) II 19, 23 f. (zu S. 47).

Die übliche Auffassung der Worte „tu, cum parentis regna per arduum cohors Gigantum scanderet impia, Rhoetum retorsisti leonis unguibus horribilique mala, quamquam choreis aptior et iocis ludoque dictus non sat idoneus pugnae ferebaris“ giebt zu Bedenken Anlass. Erstens ist retorquere nicht dasselbe wie repellere noch dasselbe wie deicere.[8]) Ein „retorquere

---

[1]) Jani (ed. II, t. I pg. 412) giebt in der adn. crit. an: „*audet* coni. ap. Cun.“

[2]) Jahrb. für klass. Phil. 1896 S. 138 f.

[3]) Jahresbericht 1897 S. 52.

[4]) Es genügt, an *sodes* zu erinnern. Aus Horaz vergl. besonders IV 7, 5 „Gratia audet ducere nuda choros“. Was hätte sie „dabei zu wagen“? Doch nicht einen Schnupfen? Sie „hat Lust“ zu tanzen. S. auch Stowassers Wörterbuch s. v.

[5]) Vergl. III 24, 28 „audeat refrenare licentiam“; epi. I 2, 40 „sapere aude, incipe“.

[6]) Ebenso sat. I 6, 76 (puerum est ausus Romam portare) und 10, 48 (neque ego illi detrahere ausim coronam).

[7]) Dem „pikanten Gegensatz“ von non vocatus audit vermöchte ich an dieser Stelle keinen rechten Geschmack abzugewinnen; er ist nicht soviel wert, dass man, um ihn zu erhalten, das Charakterbild des Orcus, die Construction des Satzes und den Fortschritt des Gedankens in so arge Verwirrung geraten lassen dürfte.

[8]) Man vergleiche aus Horaz c. III 5, 22 *civium retorta tergo bracchia* (nach rückwärts verdreht; „zurückgezwängt“ Nauck), ebenso epi. II 1, 191 *manibus retortis*; c. I 2, 13 *Tiberim retortis litore Etrusco violenter undis* (nach Ch. Hülsen, Mitt. des röm. Inst. 1889: vom rechten Ufer, an das die Wellen anschlagen, gewaltsam nach rückwärts gewirbelt); c. II 2, 23 *oculo inretorto*; ferner Ov. met. III 68 (vom Drachen, den Cadmus verwundet hat)

unguibus et mala" ist nicht recht vorstellbar: unguibus leo vel capit vel dilacerat, mala vel mordet (vergl. Aen. XII 755) vel dilaniat absumitve membra (vergl. georg. III 268). Zweitens, wenn Bacchus eine Waffe gebraucht, kann es nur der Thyrsus sein, nicht nur nach Horaz, der v. 8 (in anderer Beziehung) sagt „gravi metuende thyrso",[1]) sondern auch nach Apollodor, der aus dem Gigantenkampfe berichtet *τῶν λοιπῶν Ἀπόλλων μὲν Ἐφιάλτου τὸν ἀριστερὸν ἐτόξευσεν ὀφθαλμόν, Ἡρακλῆς δὲ τὸν δεξιόν· Εὔρυτον δὲ θυρσῷ Διόνυσος ἔκτεινε· Κλύτιον δέ, φασίν, Ἑκάτη, μᾶλλον δὲ Ἥφαιστος βαλὼν μύδροις.*[2]) Drittens widerstrebt es überhaupt dem Sinne des Mythos, die Olympier mit tierischen Waffen kämpfen zu lassen, die vielmehr der rohen Gewalt ihrer Gegner angemessen sind. Viertens: wenn Horaz hier daran gedacht hätte, dass Bacchus unguibus et mala oder überhaupt mit einer zweckmässigen Waffe kämpfen könne, würde er sicher nicht fortfahren: quamquam choreis aptior et iocis ludoque dictus non sat idoneus pugnae ferebaris. Die Worte, bei denen das Imperfectum in Beziehung auf *retorsisti* zu beachten ist, zeigen vielmehr, dass Bacchus, choreis aptior et iocis, einem solchen Ungeheuer gegenüber nicht entsprechend gerüstet gedacht wurde, also auch nicht als gravi metuendus thyrso.[3])

Die Worte „leonis unguibus horribilique mala" können und sollen also nicht als abl. instr. zu *retorsisti* gehören noch sich auf Bacchus beziehen. Wenn sie dagegen die Gestalt seines gigantischen Gegners angeben[4]), so wird sofort „retorsisti" klar: Bacchus hat den Rhoetus am Genick gepackt, hat seinen Hals mit dem Arme umschlungen und würgt ihn wie Herakles (Apollod. II 5, 1 *περιθεὶς τὴν χεῖρα τῷ τραχήλῳ κατέσχεν ἄγχων ἕως ἔπνιξε*; man vergleiche auch, wie Athene mit der Rechten den ins Knie gesunkenen Giganten an den Haaren packt und seinen Kopf „retorquet"): leonis caput retorquetur, ingenti rictu hiat os beluae suffocatae, ungues suspensi frustraque Bacchum captantes oculis obiciuntur.

Die Anregung zu dieser philologischen Betrachtung der Stelle gab mir die Erinnerung an archäologische Erwägungen, die ich vor mehreren Jahren A. Trendelenburg gegen die herkömmliche Auffassung der Stelle gelegentlich äussern hörte. Auf meine, nach Abfassung der vorstehenden Zeilen ausgesprochene

---

dolore ferox caput in sua terga retorsit vulneraque adspexit; Verg. Aen. XII 485 *aversos currus retorsit;* Festschrift Vahlen S. 274 zu Prop. I 21, 3 *turgentia lumina torques.*

[1]) Vergl. c. I 12, 23: metuende certa Phoebe sagitta. Dass auch v. 30 „aureo cornu decorum" nicht etwa auf die Stierhörner des *ταυρόμορφος* geht, hat Kiessling erwiesen.

[2]) Hom. hymn. VI 44 und Eurip. Bacch. 1017 thun nichts zur Sache, da es sich dort nicht um Kampf gegen ungeheure Gegner, sondern um wunderbare Erscheinungsformen der Gottheit handelt, welche frevelnde Menschen schrecken sollen.

[3]) Dazu würde *retorsisti* auch nicht viel besser passen.

[4]) Der von unserer Stelle zu III 4, 55 kommende Leser wird nun daselbst bei Rhoetus ein Attribut nicht vermissen.

Bitte, das hier erwähnen zu dürfen, hat er noch mehr gethan, indem er mit dankenswerter Zuvorkommenheit seine Ansicht in der April-Sitzung der Berl. Arch. Ges. ausführlich vorlegte (s. Wochenschr. für klass. Phil. 1898 S. 613 ff.). Durch seinen archäologischen Nachweis ist die Auffassung der Stelle gesichert. Fraglich kann nur noch sein, ob man es wagen darf, die überlieferten Worte als abl. qual. zu „Rhoetum" zu betrachten. Ich glaube dies, da der Dichter mit *retorsisti* die Darstellung der Thätigkeit des Bacchus offenbar abgeschlossen hat — andernfalls hätte er das Attribut *leonis* vor das Verbum stellen müssen — und da er überhaupt bei einem gebildeten antiken Leser von „leonis unguibus" unser Missverständnis nicht zu befürchten brauchte; die Construction ist horazisch.[1]) Trendelenburg schlägt vor, *horribilemque* zu lesen. Allein die verführerisch schöne Änderung wäre nicht so gering, wie er meinte[2]); auch spricht nach meiner Empfindung eben das zweimalige Vorkommen der Verstellung von *que* in den beiden Schlusszeilen der noch folgenden Strophen[3]) gegen die Einführung eines dritten Falls durch eine Conjectur, die man nicht unbedingt nötig nennen kann. Bei der Einstimmigkeit der Überlieferung nehmen wir lieber an, dass der Dichter auf die ihm naheliegende Ausdrucksweise, durch welche die für sich genommene Strophe offenbar bedeutend gewonnen hätte, verzichtete, um nicht durch Manier dem Ganzen zu schaden.

---

6) III 1—6 (zu S. 50).

Das erste Glied dieser Liederkette, welches nach feierlicher Ankündigung von carmina non prius audita[4]) mit 1, 5 beginnt[5]), zeigt dem Leser, wenn er im Sinne des anordnenden Dichters von der Lectüre des vorhergehenden

---

[1]) Man vergleiche ausser II 1, 40 *modos leviore plectro* und IV 2, 33 *maiore poeta plectro* — so wohl auch II 13, 26 *aureo Alcaee plectro* — besonders III 4, 54 *minaci Porphyrion statu* und I 12, 41 *incomptis Curium capillis tulit paupertas.* Die regelmässige, aber — wie II 1, 40 zeigt, wo man doch nach Massgabe der beiden Parallelstellen construieren muss — nicht unbedingt nötige Stellung wäre nach Kiesslings Note zu II 3, 4: „leonis Rhoetum unguibus" bezw. „horribili Rh. mala"; zur Trennung der Ablative von dem Eigennamen hat an unserer Stelle die Absicht mitgewirkt, *r*hoetum *r*etorsisti hervorzuheben.

[2]) Es wäre 1 für EM eingetreten.

[3]) V. 28 und 32; in jenem vertritt *medius* das part. von *intersum*: in den Oden erscheint regelmässig eine Verbalform als Träger des verstellten *que* und *ve.*

[4]) Ich glaube nicht, dass der Dichter damit wesentlich mehr sagen will als: alia atque adhuc cantavi, daher „sacro digna silentio".

[5]) Die einleitende Strophe ist durch einen etwas grösseren Zwischenraum von der folgenden zu trennen, doch nicht ganz von c. 1 abzulösen. Als eigentliches Prooemium zu c. 1—6 darf man sie schon darum nicht bezeichnen, weil die hier gezeichnete Situation des Musenpriesters mit der von c. 4, 1—8 nicht identisch und auch 1, 4 „virginibus puerisque" mit 6, 2 „Romane" nicht congruent ist; vergl. Plüss S. 280 und S. 226 (über 3, 69—72).

Buches aus herantritt, eine Fülle von Zusammenhängen und Beziehungen[1]), welche gewiss nicht zufällig an dieser Stelle vereint sind; es ist als käme der schaffende Dichter selbst von der Lectüre jener Oden des II. Buches her[2]). Im besonderen erklärt es sich aus dem Zusammenhange unserer Ode mit II 18 ohne weiteres, dass ihr Hauptgedanke (v. 25 ff.: desiderantem quod satis est) zum Schluss durch persönliche Exemplification[3]) der Empfindung der Hörer (v. 4; vergl. 5, 1 *credidimus* und 6, 47 *nos*) bezw. des Lesers nahegebracht wird[4]).

An den Ausgang der ersten Ode (cur permutem divitias) schliesst der Anfang der zweiten (pauperiem amice pati puer condiscat) sich an.[5]) Dieselbe ist offenbar für diesen Zusammenhang geschaffen[6]). Daraus erklärt sich einerseits, dass auch sie[7]) in bemerkenswerter Gedankenbeziehung zu c. 24[8]) steht; andererseits, dass sie Gedanken von c. 6 aufnimmt bezw. vorbereitet[9]). Dies geschieht nicht nur in dem ersten Satze, der — gerade in seinem ideellen Zusammenhang mit 1, 21—25. 47 — mit 6, 33 ff. (Pyrrhum Antiochum Hannibalem cecidit rusticorum mascula militum virtus Sabellis docta ligonibus versare

---

[1]) Siehe oben S. 43 Anm. 5 und S. 40 f. Anm. (vergl. auch v. 21 f. 25 f.: II 16, 13—16. 1—4); ferner vergl. v. 15 f.: II 3, 26 (omnium versatur urna sors); v. 40. 43 f.: II 11, 16—19; v. 44: II 12, 21 (quae tenuit dives Achaemenes); v. 45: II 10, 7 f.: (caret invidenda sobrius aula).

[2]) Auf der anderen Seite zeigt unsere Ode, welche vermutlich für die Stelle geschaffen ist, in der Bezeichnung Juppiters als „clari Giganteo triumpho" Beziehung zu 4, 42 ff. (auch die einleitende Strophe 1, 1—4 „musarum sacerdos" ist mit 4, 6—8. 21 ff. „vester camenae" zu vergleichen); besonders beachtenswert aber sind ihre Beziehungen zu c. 16 (v. 17. 23 f. „divitum partes linquere gestio". 30 „segetis certa fides meae". 44 „quod satis est") und zu c. 24 (v. 3 „caementis licet occupes mare". 6—9. 36—41).

[3]) Cur invidendis postibus et novo sublime ritu moliar atrium (vergl. II 15, 2. 14—16. 20)? cur valle (vergl. 4, 21 „in arduos tollor Sabinos") permutem Sabina divitias?

[4]) Die von G. Friedrich (S. 164 f.) vertretene Annahme, unser Gedicht — das erste der carmina non prius audita! — sei „rein persönlich" und beziehe sich „auf die Ablehnung des Horaz, in den Dienst des Kaisers zu treten", ist unnötig und unangebracht.

[5]) Die Zusammengehörigkeit der beiden im Sinne des Dichters hat dieser selbst bezeugt durch IV 9, 45 ff.: non possidentem multa vocaveris recte beatum; rectius occupat nomen beati qui duram callet pauperiem pati peiusque leto flagitium timet, non ille pro patria timidus perire (vergl. auch IV 9, 39 „consul non unius anni": III 2, 17—20).

[6]) Den Beweis dafür giebt Kiessling zu 2, 1. An dieselbe Stelle, an welche 1, 14 f. anklingt (II 18, 32 f.), erinnert uns die zu jenem „aequa tellus recluditur" gegensätzliche Aussage „recludens caelum" (v. 21 f.); die Vorstellungen von 2, 14—16. 31 f. sind ähnlich gedacht wie 1, 14 f. 37—40.

[7]) S. oben Anm. 2.

[8]) V. 42—44 „magnum pauperies opprobrium iubet quidvis pati virtutisque viam deserit arduae" (2, 22). 53—55 „tenerae nimis mentes asperioribus formandae studiis: nescit equo rudis haerere puer".

[9]) Wie mir scheint, zeigt 2, 3—16 auch Beziehungen derselben Art zu Gedanken von c. 5; im besonderen ist 2, 6—12 ein Gegenbild zu 5, 5—9. In Reminiscenz an die ersten Strophen unserer Ode (doch nicht, wie Friedrich S. 157 will, in „parodistischer" Absicht) ist I 29 gedichtet.

glebas et severae matris ad arbitrium recisos portare fustes) zusammengestellt werden darf, wie I 12, 42—44 beweist[1]). Mit der 6. Ode gemeinsam ist unserer auch die Verbindung von Mannhaftigkeit und Religiosität[2]). Denn für die letzte wird der Geheimdienst der Ceres[3]) „beispielsweise[4]) genannt"[5]); dass mit v. 25—32 die Religiosität im allgemeinen[6]) bezeichnet wird, beweisen die folgenden Worte von neglectus Juppiter (saepe Diespiter[7]) neglectus incesto addidit integrum), mit denen man nur 6, 1. 7 (delicta immeritus lues; di multa neglecti dedere mala) vergleichen möge. Ebensowenig wie in diesen beiden Strophen von Amtsverschwiegenheit die Rede ist, liegt den beiden vorhergehenden der Gedanke an das neue Berufssoldatentum zu Grunde[8]); die Worte von der virtus (v. 17—24)[9]) zielen vorbereitend ab auf den Hauptgedanken von 3, 1—16[10]): diese virtus und jene ars, durch die Augustus himmlische Ehre erwirbt, sind Eins[11]).

So sind die (in vielen Handschriften nicht getrennten) Oden 2. 3 in der That eng und kunstvoll verflochten. Dabei ist sehr wohl möglich (und mir persönlich ist es wahrscheinlicher), dass c. 3 das ältere der beiden Werke ist[12]). Die Gedanken des Dichters von c. 3 sind gewiss angeregt und beeinflusst durch die politischen Ereignisse der Zeit[13]); doch muss man sich davor hüten, auch das, was als poetisches Detail sich ohne weiteres erklärt, allegorisch aus-

---

[1]) Regulum (seine Erwähnung an erster Stelle beruht auf dem älteren c. III 5) animaeque prodigum Paullum superante Poeno referam Fabriciumque: hunc et Curium utilem bello tulit saeva paupertas et avitus apto cum lare fundus.

[2]) Ohne diese müsste jene erfolglos bleiben; 6, 10: non auspicatos contudit impetus nostros.

[3]) Vergl. I 18, 12f. 16 (nec variis obsita frondibus sub divum rapiam; arcani fides prodiga).

[4]) Die Wahl dieses Beispiels und die Verwendung des Spruches des Simonides sind gleichen Ursprungs: s. Gardthausen I S. 494. 832. 880f. Vergl. auch Plüss S. 208f.

[5]) Nauck-Weissenfels zu v. 25.

[6]) Derselbe Ton wird auch in 1, 6—8 und 4, 45—48 angeschlagen: s. Plüss S. 237f.

[7]) Vergl. I 34, 5ff.

[8]) Die von Th. Mommsen (Sitzungsb. d. Berl. Akad. 1889) angenommenen Tendenzen des Gedichtes vermag ich nicht anzuerkennen.

[9]) Vergl. zu v. 17—20: II 2, 19—21 und I 1, 7f.

[10]) Hier „recludens immeritis mori caelum", dort „hac (arte merens) Acheronta fugit"; hier „udam spernit humum fugiente penna", dort „enisus arces attigit igneas".

[11]) Auch Plüss meint S. 207: wenn Horaz ein Vorbild für seine wahre Manneswürde gehabt habe, könnte man am ehesten „in gewisser Hinsicht an Augustus als Vorbild denken".

[12]) Vergl. oben S. 51 Anm. 3.

[13]) Vortrefflich giebt Plüss S. 216 die Genesis patriotisch-historischer Lyrik mit den Worten: „Aus gemütaufregenden Erlebnissen des lyrischen Dichters, aus seinem persönlichen Leben in der nationalen Gegenwart, geht eine Stimmung hervor, aus dieser Stimmung heraus taucht das lyrische Vorstellungsbild, und der Stoff dieses Bildes hat infolge seines Ursprungs aus den Erlebnissen der Gegenwart mit diesen Erlebnissen Ähnlichkeit und Beziehung".

deuten zu wollen [1]). Der prophetische Dichter sieht den eben durch Senatsbeschluss zum Augustus (v. 11) Erhöhten eintreten [2]) in den Kreis der vergötterten Wohlthäter der Menschheit (epi. II 1, 5 ff.), in welchen Romulus als Quirinus eingetreten ist. Als Romulus geboren war (v. 32), ist im Götterrate über die Zukunft des Kindes seine dereinstige (v. 36 patiar) Erhöhung zum Beschluss geworden, indem Juno dem Wunsche der übrigen Götter beistimmte (v. 17) und dazu der Schöpfung des Romulus eine grossartige Zukunft zusprach. Die Erfüllung der Weissagungen, wie sie in v. 43—48. 53—56 vom Dichter formuliert sind [3]), bringt durch Augustus die Gegenwart [4]). Augustus ein zweiter Romulus [5]): das ist die Grundidee des Dichters, in der die sogenannte „Einleitung" und die Rede Junos [6]) ihre Einheit finden; das die Empfindung, die sein Werk in dem zeitgenössischen Leser hervorrufen musste.

Nach dem Abbruch, den 3, 69 ff. [7]) bringt, [8]) setzt die zweite Triade mit feierlicher Anrufung Calliopes aufs neue ein. Durch die unmittelbare Aufeinanderfolge der Stellen wird jedenfalls eine Aufnahme des Fadens bezeichnet; ob Kiesslings Combination [9]) so von Horaz bei der Anordnung gedacht

---

[1]) Auch hinter den Worten dieser Ode hat Th. Mommsen gar zu viel Tendenz gesucht. Dass der Dichter den Gedanken, der in v. 38—44 zu deutlichem Ausdruck gekommen ist, in v. 57—68 noch einmal mit solchem Nachdruck aufnimmt, ist allerdings auffallend und erklärt sich nicht genügend durch die Annahme, er habe die Consequenz im Charakter der Juno (vergl. II 1, 25 ff.) ausdrücklich wahren wollen. Der Reflex deutet darauf, dass Schmeichler, in Anknüpfung einerseits an jenes Gerede vom Dictator Caesar andererseits an die Legende vom trojanischen Ursprung des Volkes und der Herrscherfamilie, Pläne insinuiert und colportiert haben, welche Besonnene und Augustus selbst als nimia pietas und nimia fiducia von der Hand weisen mussten (Gardthausen I S. 544—6; Ribbeck, Röm. Dicht. II S. 135).

[2]) Ich entscheide mich für die Lesart *bibet*, doch nicht aus sachlichen Bedenken gegen *bibit* (s. Plüss S. 222), sondern aus grammatischen. Man würde die Form inmitten von *attigit — vexere fugit* kaum als Praesens erkennen können; auch *recumbens* spricht nicht für dieses Tempus. Horaz meint aber nicht etwa (vergl. Orelli-Baiter z. d. St.) „olim bibet", sondern: nunc recumbens ex hoc tempore usque bibet.

[3]) Man vergleiche die vaticinia bei Vergil, besonders Aen. I 275—296.

[4]) Vergl. Plüss S. 224. 226.

[5]) S. Gardthausen I S. 534 f.; II S. 297 f.

[6]) Die Rede erinnert in v. 18—30. 40. 61 f. (alite lugubri) an das vaticinium Nerei I 15 (v. 5: mala avi): dass jene Ode nicht dem III. Buche einverleibt werden konnte, wo sie dem Leser nach unserer begegnet wäre, ist nebenher ersichtlich. Zu v. 55 f. vergl. I 22, 17—22.

[7]) Vergl. I 6, 9 ff. (nec conamur tenues grandia, dum imbellis lyrae musa potens vetat deterere) und II 1, 37 ff. (oben S. 24 Anm. 4).

[8]) Wie die Worte von v. 71 deutlich zeigen, gilt der Abbruch nur dieser einzelnen Ode (vergl. Plüss S. 226), sodass noch mehr der vor c. 1 verheissenen Lieder folgen können. Gegen Kiessling und O. Ribbeck (S. 135), welche in diesem Schluss etwas bedeutungsvolles finden, ist zu bemerken, dass dies Abbrechen sich doch nicht auf den besonderen Gedanken von v. 57—68, sondern auf sermones deorum im ganzen bezieht.

[9]) Nach ihm „soll die Muse, welche im dritten Gedicht sich zu den Himmlischen verirrt, im vierten wieder zur Erde niedersteigen".

sein mag, kann dahingestellt bleiben. Meines Erachtens dürfte c. 4, nach dem Eingange zu schliessen, ursprünglich bestimmt gewesen sein, das erste und einleitende Stück des „longum melos“, d. h. des zusammenzustellenden Corpus von nationalpolitischen Liedern, zu bilden,[1]) wofür dann (mit kurzer Aufnahme des Grundgedankens durch die Strophe 1, 1—4) c. 1 eingetreten wäre.[2]) Mit solcher Bestimmung könnte es zusammenhängen, dass c. 4, wie das jetzt am Anfang stehende Lied (s. oben S. 161), ziemlich viele Berührungen mit den voraufgehenden Liedern zeigt;[3]) darunter sind mehrere als bewusste und absichtliche Bezugnahmen zu erkennen.[4])

Die Oden, welche in der Mitte des Corpus neben einander stehen, ragen nicht nur durch ihren äusseren Umfang hervor.[5]) In beiden nimmt der Dichter

---

[1]) I 32 ist ein Stimmungsbild aus derselben Epoche des dichterischen Schaffens (dort „age dic Latinum barbite carmen“, hier „dic age longum Calliope melos“; dagegen sind I 12 „quem lyra vel acri tibia sumis celebrare Clio“ und I 24 „praecipe cantus Melpomene cui liquidam pater vocem cum cithara dedit“ spätere Nachklänge), aber es kann nicht wohl entworfen sein, um als Einleitung an der Spitze solches Corpus zu stehen; vielmehr steht es zu demselben in ähnlichem Verhältnis wie IV 6 zum c. saec.

[2]) Vergl. oben S. 161 Anm. 2.

[3]) Aus dem II. Buche sind zu vergleichen 1, 21 „audire videor“ mit v. 6 unserer Ode (andererseits v. 40 „camenae Pierio recreatis antro“ mit II 1, 39 „musa mecum Dionaeo sub antro quaere“: s. oben S. 24 Anm. 4); 9, 23 „Medum flumen, Gelonos“: v. 35 „Gelonos et Scythicum amnem“; 10, 19 „neque semper arcum tendit Apollo“: v. 60 „nunquam umeris positurus arcum“; 13, 14 (navita Bosporum). 21 (furvae Proserpinae). 39 (Orion): v. 30. 74 (luridum Orcum). 71; 14, 8 (Tityon tristi compescit unda): v. 77; 17, 14 (centimanus Gyas): v. 69; 19, 23 „Rhoetum leonis unguibus horribilique mala“: v. 55 (s. oben S. 159 Anm. 4). Ferner aus dem I. Buche 26, 1 „musis amicus“: v. 25; 32, 1 „sub umbra lusimus tecum barbite“: v. 40 „camenae Pierio recreatis antro“ (vergl. oben Anm. 1); 35, 30 „ultimos orbis Britannos“: v. 33; die merkwürdigen Berührungen zwischen I 22 (s. auch oben S. 163 Anm. 6) und unserer Ode sind bereits zusammengestellt von G. Friedrich (S. 158), der an die feine Beobachtung leider eine geschmacklose (vergl. E. Rosenberg in der Wochenschr. f. kl. Phil. 1895 Sp. 453f.) Construction der Entstehung von I 22 geknüpft hat [nach meiner Empfindung ist von den beiden etwa gleichalterigen Liedern I 22 früher verfasst; der hier behandelte Vorfall gab dem Dichter die Anregung, den Parallelismus mit seinen klassischen Vorbildern — vergl. I 32 und II 7, 10 „relicta parmula“ — durch den in III 4, 9ff. auf seine Person übertragenen Mythus zu ergänzen: daher die merkwürdigen Anklänge]. — Als Nachklänge aus unserer Ode (vergl. oben Anm. 1 und 2) sind zu betrachten die Berührungen von v. 45—48: I 12, 14—16 „qui res hominum ac deorum, qui mare ac terras temperat“; wohl auch (vergl. oben S. 49 Anm. 1) die von v. 30—36: II 20, 14ff. „visam gementis litora Bospori; me noscent Geloni, me Hiber“.

[4]) So beziehen sich v. 22. 24 auf II 18, 14. 20 (beatus Sabinis; maris Bais obstrepentis); v. 23 auf II 6, 5 (Tibur sit meae sedes senectae); v. 26 (Philippis versa acies retro) auf II 7; v. 27 (devota non exstinxit arbos) auf II 13 und 17; v. 28 „nec (exstinxit) Sicula Palinurus unda“ auf I 28: vergl. Anhang 2 und 3 (oben S. 147. 150).

[5]) In der Trias enthalten 80 Zeilen: III 4; 76 Zeilen: III 27 (ebensoviel Z.: IV 4 und c. s.); 72 Zeilen: III 3; 64 Zeilen: III 24 und 29; 60 Zeilen:

bedeutende Ereignisse der mythischen Vorzeit als Gegenbilder der historischen Gegenwart; Art, Absicht und Wirkung dieser Symbolik sind in der Poesie dieselben wie in der plastischen Kunst.[1]) In c. 3 lässt Horaz die Göttin selber sprechen[2]); in c. 4 erreicht er denselben Eindruck, indem er sich als gottbegeisterten heiligen Sänger einführt. Die beiden so sich hervorhebenden Oden huldigen dem Fürsten. Regte c. 3 zu dem Gedanken an, dass Augustus die Berufung der Romulusstadt[3]) zur Weltherrschaft erfüllt, so vernehmen wir aus c. 4, dass er im Inneren des Staates nicht nur den Bürgerkrieg beendet hat,[4]) sondern auch als ein milder Friedensfürst waltet, der von den Musen beraten und von Interesse für sie erfüllt ist; um mit Vergils Worten zu reden, fügt er dem „regere imperio populos" das „pacis imponere morem" hinzu.

Während so c. 4 die Idee von c. 3 ergänzt, entsprechen die beiden letzten Stücke der zweiten Triade den beiden ersten des Ganzen: patriotische virtus, auf continentia beruhend, und Religiosität sind die Leitmotive, die wir aus c. 5. 6 wie aus c. 1. 2 heraushören sollen.[5]) Die 5. Ode,[6]) in deren Eingangs-

---

I 12 (und IV 2); 56 Zeilen: III 5; 52 Zeilen: I 12 und III 11 (ebensoviel IV 9 und 14). Die sechs Oden unseres Corpus enthalten 48. 32. 72. 80. 56. 48 Zeilen.

[1]) Trendelenburg ist (in der Archäol. Gesellschaft zu Berlin, Juni 1898: Wochenschr. f. kl. Phil. 1898 Sp. 855) darin zu weit gegangen, dass er unmittelbare Beeinflussung unseres Dichters gerade durch den pergamenischen Gigantenfries beweisen wollte. Aber dass im allgemeinen die Poesie diese Symbolik von der plastischen Schwester übernommen hat, ist nicht zu bezweifeln; und wenn bei Horaz „minaci Porphyrion statu" auftritt (v. 54), so stellt sich „minaci statu" nicht als Product eines gelehrten mythologischen Schriftstellers dar, sondern als lebendige Wiedergabe eines Bildwerks, von dem diese energische Figur vor den Augen des Dichters steht.

[2]) Vergl. v. 71 f. und dazu Plüss S. 226.

[3]) Man beachte die Epitheta v. 44 f. 57 (Roma ferox, horrenda late . . tangat armis; bellicosis Quiritibus). Das Ziel der Kriege ist Herrschaft über die ganze Erde, nicht Gewinn ihrer Schätze; was v. 49—52 (vergl. Plüss S. 223 f.) vom Volke als Voraussetzung seiner Mission aussagen, ist in c. 1 (vergl. auch 16, 25) auf den Einzelnen bezogen als Bedingung des Glücks. Bei dem alten Troia hebt Juno den Mangel frommen Sinnes hervor (v. 19—27: incestus iudex; destituit deos mercede pacta, cum populo et duce fraudulento; Priami domus periura): vergl. 2, 25 ff.

[4]) Kiessling S. 200: „Dass in gleicher Weise auch Augustus die empörten Gewalten der Revolution und des Bürgerkrieges gebändigt, ist der nicht ausgesprochene, aber von jedem zeitgenössischen Leser empfundene Hintergrund der mythischen Gemälde". Vergl. Plüss S. 244.

[5]) Vergl. oben S. 161 mit Anm. 9; Plüss S. 283.

[6]) Aus der älteren Ode I 2 vergleiche man v. 22. 51 „ferrum quo graves Persae melius perirent; neu sinas Medos equitare inultos" (ebenso hier v. 4 „gravibus Persis", v. 9 „sub rege Medo"); aus der mit unserer etwa gleichzeitigen Ode I 35 ebenso v. 29 ff. 40 „serves iturum Caesarem in ultimos orbis Britannos et iuvenum examen Eois timendum partibus; diffingas in Massagetas ferrum"; aus der jüngeren Ode I 12 (s. auch oben S. 162 Anm. 1) endlich v. 51—60 „tu secundo Caesare regnes; ille seu Parthos Latio imminentes egerit iusto domitos triumpho". — Über das Schlussbild unserer Ode s. oben S. 28 Anm. 5.

strophe [1]) v. 1 „caelo tonantem *credidimus* Iovem regnare“ an 4, 42 ff. [2]) anschliesst [3]) und ebenso die (nicht gegensätzlichen, sondern ergänzenden) Verse 2—4 den Gedanken von 3, 11 f. [4]) 43 ff. (triumphatis possit Roma dare iura Medis, nomen in ultimas extendat oras) 53 f. aufnehmen, knüpft — wie sie jetzt eingereiht steht — „ihrer Stimmung nach an das *dulce et decorum est pro patria mori* an und stellt dem Heldentod die Schmach desjenigen der *pacem duello miscuit* gegenüber“. In welcher Weise sich schliesslich c. 6 im Sinne des Dichters mit c. 5 combinierte, können wir aus I 35, 29 ff. [5]) entnehmen (vergl. oben S. 165 Anm. 6). Eindringlich wird dem jungen Römer zum Schlusse zu Gemüt geführt, was für die Zukunft des Volkes not thut: Rückkehr zur Frömmigkeit der Altvordern und zu ihrer strammen häuslichen Zucht, welche durch harte Landarbeit gestählte Kämpfer für das Vaterland heranzog. So ist der Gedankenkreis in sich geschlossen: mit Unterthänigkeit unter die göttliche Macht, [6]) anspruchslosem Bauerntum [7]) und kriegerischer Bethätigung wider den Erbfeind [8]) hoben die „Römeroden“ an. [9])

---

[1]) Die Auffassung von Plüss (S. 248) und Kiessling, welche in v. 1—4 den logischen Vordersatz zu der folgenden Frage erkennen wollen, vermag ich mir nicht anzueignen; ihr will sich der Satz von v. 2—4 schon in seiner temporalen Relation (credidimus: habebitur: vixit et consenuit) nicht fügen. Vielmehr findet die Infragestellung (vortrefflich erinnert Plüss a. O. an das „posteri negabitis“ von epo. 9, 11) ihre Erklärung in den folgenden Worten „hoc caverat (das relative Tempus ist zu beachten) mens provida Reguli“: quod ille caverat fieri non videtur potuisse; estne factum, cum ille cavisset?

[2]) Mit unserem *credidimus* (wir sind uns der Wahrheit wieder bewusst geworden) ist jenes *scimus* (uns ist bewusst) zu vergleichen.

[3]) Kiesslings Worte zu v. 12 (incolumi Iove) „damit wird zum Gedanken der ersten Strophe zurückgekehrt“ sind exegetisch richtig; doch könnte das Verhältnis der Stellen ihrer Conception nach umgekehrt sein, sodass der zum Anschluss an c. 4 geformte Gedanke des Eingangs aus v. 12 entnommen wäre. Denn die lockere Art, in welcher die Gedanken von v. 5 ff. an die (hier als Nebengedanke auftretende, aber freilich den Geist des Römers der Zeit auch beim leisesten Hinweis leicht ganz erfüllende) Aussicht „Augustus imperio adiciet Parthos (quibuscum Crassi milites turpi pace facta familiariter vixerunt)“ sich anschliessen (vergl. oben Anm. 1), drängt zu der Vermutung, dass die erste Strophe später, eben zum Anschluss an c. 4 und 3, verfasst sein möchte.

[4]) Unser *habebitur* ist ebenso aufzufassen wie dort das Futurum *bibet* (oben S. 163); der Dichter erlaubt sich, diese Vollendung des imperium orbis terrarum bereits als Thatsache zu schauen.

[5]) „Serves (iturum Caesarem in Britannos et) iuvenum recens (s. Kiesslings Anm.) examen Eois timendum partibus. cicatricum et sceleris pudet fratrumque. quid nos dura refugimus aetas, quid intactum nefasti liquimus? unde manum iuventus metu deorum continuit, quibus pepercit aris? utinam nova incude diffingas retusum in Massagetas ferrum“. — Vergl. ferner II 1, 31 f. „auditum Medis Hesperiae sonitum ruinae“ (zu v. 8 ff.); II 12, 2 f. „durum Hannibalem, mare Poeno purpureum sanguine“ (zu v. 34—36); III 24, 17—29. 51—58.

[6]) 1, 6 ff.: 6, 5 f. (zu „imperas“ vergl. 3, 39; 5, 4).

[7]) 1, 21—25. 47 f.; 2, 1: 6, 37 ff.

[8]) 2, 2 ff.: 6, 33 ff. (vergl. v. 9 ff.).

[9]) Vergl. Plüss S. 277. 283.

Die sechs Lieder,[1]) die am Eingang des III. Buches zusammenstehen, bilden ein Ganzes für sich: man blicke nur einmal vergleichsweise auf I 1—6 oder II 1—6 oder irgend eine andere Reihe von ebensoviel Stücken hin. Die Bemerkungen des Porphyrio[2]) und die handschriftliche Vereinigung von c. 2 und 3 deuten darauf, dass die engere Zusammengehörigkeit unserer Lieder in den alten Ausgaben auch äusserlich irgendwie zur Anschauung gebracht war. Auch wir könnten dies Verhältnis leicht bezeichnen, wenn etwa — ich blicke auf die Ausgabe Haupts — die Liedernummer I in die Mitte und die Liedernummern II. IIII. V. VI (wie jetzt schon III) an den Rand der Seite gesetzt würden; wenigstens aber sollten die Trennungsstriche nach c. 1. 4. 5 fortgelassen wenden.

---

7) III 14, 5—12 (zu S. 67).

Auf die Kunde „Caesar repetit penates" hin, ohne amtliche Ansage von Supplicationen und noch vor dem feierlichen Einzug und den daran sich schliessenden Siegesfesten[3]) sollen die Matronen, voran Livia, nachdem sie im Inneren ihres Hauses[4]) den Penaten geopfert, und an ihrer Seite Octavia, durch die Strassen ziehen zu den Tempeln der Götter. Da jene beiden vorangehen, handelt es sich selbstverständlich um einen Zug, an dem nur Frauen teilnehmen. Ferner darf man, um den folgenden Worten gerecht zu werden, nicht vergessen, dass eine Statistik der am Zuge teilnehmenden Personen bezw. Klassen nicht Sache des lyrischen Dichters ist; er hat nur die Pflicht, charakteristische Bilder herauszugreifen und stimmungsvoll vor Augen zu stellen. Das thut er hier in offenbarer Reminiscenz an 2, 7 ff.: der „matrona bellantis prospiciens" entsprechen hier die matres iuvenum sospitum; der „adulta virgo suspirans ne sponsus lacessat leonem" die virgines v. 9, die aber, da es sich eben um einen Zug der Matronen handelt, nur an der Hand ihrer Mütter[5]) darin einhergehen

---

[1]) Wie mir scheint (vergl. Plüss S. 285 f.), sind es (2 + **1**) + (**1** + 2).

[2]) Zur Eingangsstrophe: „haec ode multiplex per varios deducta est sensus"; zu c. 3: „non est alia haec ode quam superior sed illi adhaeret; quare falluntur qui eas separant".

[3]) Vergl. Liv. V 23: Romam ut nuntiatum est Veios captos . . . velut ex insperato immensum gaudium fuit, et priusquam senatus decerneret, plena omnia templa Romanarum matrum grates dis agentium erant. (senatus supplicationes decernit; adventus quoque dictatoris omnibus ordinibus obviam effusis celebratior, triumphusque consuetum modum excessit).

[4]) Das zeigt *prodeat,* nämlich auf die Strasse; mindestens missverständlich ist es, wenn Kiessling gerade bei diesem Worte bemerkt „an der Spitze": dass sie an der Spitze des Zuges einhergehen, deutet nur die Anordnung „mulier et soror et matres" an.

[5]) Vergl. Liv. XXVII 51: (ipsos appropinquare legatos allatum est; omnis aetas currere obvii, ad Mulvium usque pontem continens agmen pervenit. legati circumfusi omnis generis hominum frequentia in forum pervenerunt; cum aegre in curiam perventum esset, inde traducti in contionem legati: omnia

können (virginum matres). Wer nun aber neben diesen Bräuten der Krieger die Gattinnen vermissen wollte, müsste übersehen, dass deren Teilnahme (eventuell mit Töchtern) nach v. 5 f.[1]) für den Dichter selbstverständlich ist; die Schwestern der sospites (vergl. v. 7) gehen an der Hand der iuvenum matres. Damit ist die Reihe der zur Teilnahme an dem Zuge der Matronen Berufenen abgeschlossen. Mit *vos*[2]) wendet sich der Dichter an die übrige Bevölkerung der Hauptstadt, welche, von gleichem Jubel erfüllt,[3]) doch dieser Procession gegenüber nur als Zuschauer in Betracht kommt. An alle aber, welche einer heiligen Handlung beiwohnen, ohne sie selbst auszuüben, ergeht regelmässig die Aufforderung zum εὐφημεῖν.[4]) Um die Feierlichkeit des heiligen Zuges zu heben, um das ganze Volk als teilnehmend darzustellen, erlässt der Dichter die Aufforderung „maleominatis[5]) parcite verbis". Weil dies formelhaft ist, brauchte

---

exposuit cum ingenti assensu, postremo etiam clamore universae contionis. discursum inde ab aliis circa templa deum ut grates agerent ab aliis domos ut coniugibus liberisque nuntium impertirent. senatus supplicationem decrevit, eam praetor edixit celebrataque a viris feminisque est;) omniaque templa per totum triduum aequalem turbam habuere, cum matronae amplissima veste cum liberis deis immortalibus grates agerent.

1) Durch „unico gaudens mulier marito" wird Livias exceptionelle Stellung vor den übrigen mulieres maritis sospitibus gaudentes angedeutet.

2) Das wiederholte *o* ist in demselben Sinne und Grade affectvoll wie in der Anrede *o plebs* v. 1.

3) In solchem Moment taucht der Gedanke an die Verluste natürlicher Weise nicht auf; und ein Dichter, der den Sieg feiern will, sollte ihn aufs Tapet bringen? Gar ein römischer, und dazu in demselben Atem, in dem er vor ominösen Äusserungen warnt? „Suo iure tamquam poeta totum exercitum Augusto victore sospitem redisse dicit" (Orelli-Baiter).

4) Cic. de div. I 45, 102 f.: neque solum deorum voces Pythagorei observitaverunt sed etiam hominum quae vocant omina; quae maiores nostri quia valere censebant idcirco . . rebus divinis quae publice fierent ut faverent linguis imperabatur . . (itemque in lustranda colonia ab eo qui eam deduceret, et cum imperator exercitum censor populum lustraret, bonis nominibus qui hostias ducerent eligebantur; quod idem in delectu consules observant, ut primus miles fiat bono nomine). Vergl. Tib. II 1, 1 (quisquis adest faveat: fruges lustramus); 2, 1 (dicamus bona verba — venit natalis — ad aras: quisquis ades lingua vir mulierque fave).

5) Die Lesart „male nominatis" (vergl. die oben Anm. 4 angeführte Cicerostelle) hat gegen sich den Schein, den Hiatus beseitigen zu wollen; Bentleys *inominatus*, das man ohne weiteres im Sinne von *inominalis* (Gell. V 17, 3 „inominalem diem", = atrum) nehmen zu dürfen glaubt, kann meines Erachtens nur bedeuten „nullius ominis factus" und daher — vergl. epo. 16, 8 „abominatus Hannibal", von „abomino(r) aliquid" = „omen alicuius rei (mihi) aboleo" — „verwünscht", was es ja auch in derselben 16. Epode v. 38 (mollis et exspes inominata perprimat cubilia) wirklich heisst (vergl. v. 36: haec et quae poterunt reditus abscindere exsecrata civitas). Da man neuerdings dazu gekommen ist, manche der, eine Zeit lang ohne Unterschied als Textverderbnis geächteten Hiate hinzunehmen und ihre Möglichkeit anzuerkennen, wird es einstweilen das beste sein, eine Wortcomposition als Erklärung zu betrachten (vergl. epi. II 1, 233 „incultis versibus et male natis" und zu diesem „incultis versibus" wiederum de a. p. 441. 446 „male tornatos versus; incomptis v.").

er überhaupt nicht pedantisch darauf zu reflectieren, was für störende Worte das sein könnten; wenn er das doch that, so hat er freilich nicht an Störung durch Weibergeschwätz oder faule Witze gedacht, sondern an solche unbedachte Ausbrüche einer „insolens laetitia" bei dem, die feierlich sacro silentio einherschreitende Procession begleitenden Volke, welche als omina für die Heimkehr oder für das Wohlgefallen der Götter an dieser supplicatio in ungünstigem Sinne aufgefasst werden könnten.[1]) Als Begleiter bezw. Zuschauer der Procession werden nun vom Dichter hervorgehoben pueri et puellae iam virum expertae. Das ganze männliche Publicum wird durch *pueri* bezeichnet, um so zutreffender, als nach der selbstverständlichen poetischen Voraussetzung alle iuvenes unter den Fahnen stehen, also noch nicht in Rom sind; so schliesst der Ausdruck *pueri* auch *adulescentes* ein, die beim Beginn des Feldzuges noch nicht mitzugehen hatten, inzwischen aber in das heiratsfähige Alter gekommen sind und sich vor kurzem vermählt haben können. Wenn nun den pueri in der üblichen, wohl durch die sacrale Formel (quisquis ades, vir mulierque) nahegelegten Weise die puellae hinzugesetzt werden, so erhebt sich bei der Situation die Frage, was das noch für puellae sein können. Die Haustöchter, die etwa nicht mit der Mutter im Festzuge der Matronen gehen, bilden doch wohl nicht Strassenpublicum[2]); von „haud (non) virum expertae" kann hier überhaupt nicht die Rede sein.[3]) Wenn aber diese zuschauenden puellae vermählt sind, warum gehen sie nicht unter den Matronen? Eben dies zu erklären, sind die überlieferten Worte „iam virum expertae" wohl geeignet, ohne dass ihre Bedeutung damit erschöpft wäre. Es sind ganz jung verheiratete,[4]) die mit ihren Gatten — eben jenen adulescentes — unter dem Publicum stehen. Die vom Dichter dafür durchaus zweckmässig gewählte Bezeichnung derselben erklärt einerseits (iam v. e.), dass sie nicht mit den anderen mulieres v. e. zu den Altären der Götter ziehen[5]); andererseits

---

[1]) Liv. XXX 17, 4—6 „audientes fusos Carthaginiensium exercitus, devictum et captum ingentis nominis regem . . tacitum continere gaudium non poterant, quin clamoribus quibusque aliis multitudo solet laetitiam immodicam significarent. (itaque praetor extemplo edixit, uti aeditui aedes sacras tota urbe aperirent, circumeundi salutandique deos agendique grates per totum diem populo potestas fieret)". Vergl. auch Liv. V 23, 4—6 (Jovis Solisque equis aequiperatum dictatorem in religionem etiam trahebant).

[2]) Vergl. Liv. XXXIV 1, 5 ff.; 2, 8 ff.

[3]) Auch die Einsetzung von *et* oder *ac* am Ende von v. 10 ist demnach schon sachlich verfehlt. Der Dichter musste zu *puellae* ein Attribut setzen, welches jenes Missverständnis ausschloss.

[4]) *Virum expertae* ist an sich schon = *nuptae; iam* ist nicht überflüssig: es bedeutet nicht b e r e i t s, sondern e b e n (vergl. u. a. IV 4, 15 „iam lacte depulsum leonem"; c. s. 27 „bona iam peractis iungite fata"). Als „modo nuptae" oder „nuper nuptae" konnten sie nicht bezeichnet werden, weil bei dem relativen Begriff jener Adverbia das auch auf mulieres iuvenum sospitum passen würde; überdies war *modo* in v. 1 und *nuper* ganz kurz vorher in v. 9 verwendet.

[5]) Fraglich ist, ob vielleicht der Gedanke von Tib. II 1, 11 f. (vos quoque abesse procul iubeo, discedat ab aris cui tulit hesterna gaudia nocte Venus) mit im Spiele ist.

wird angedeutet, dass diese „virum expertae“ volles Verständnis haben für die Freude besonders der virgines von v. 9.[1])

---

8) III 23 (zu S. 76).

Nur dass solche einfachen Gebete und bescheidenen Opfer in ländlichen Verhältnissen für ihren Zweck genügend sind, sagt Horaz; dass sie besser und wohlgefälliger seien als Hekatomben von pontifices steht nicht da, auch steht hier nichts von Reinheit und Frömmigkeit des Armen im Gegensatz zum Reichen. Wenn Phidyle die herkömmlichen Gaben regelmässig darbringt, so werden vitis seges und dulces alumni vor Schaden bewahrt bleiben; und mehr ist nicht nötig, und nicht ratsam. Wollte sie, statt parvos deos[2]) mit kleinen Gaben zu ehren, grössere Opfer darbringen, so wäre ein solches Thun ihrerseits ein temptare[3]) deos, eine Herausforderung zu grösserer Gegenleistung. Indem der Dichter die occupative Begründung der in v. 1—8 für die Zukunft gegebenen Versicherung (nam te nihil attinet) generell stützen will durch den Hinweis auf die durchaus entsprechende Erfahrung der Vergangenheit, lässt er die letzte Strophe auch im Aufbau des Satzes[4]) jenen Versen respondieren und kleidet nur die aufgenommenen Gedanken in variierende Worte. So entsprechen einander „caelo si tuleris manus supinas“ und „aram si tetigit manus“, „ture et fruge“ und „saliente mica et farre“; „mollivit aversos penates“ tritt ein für „placavit (non placidos) lares“[5]). In v. 18 gehört *non* zu *blandior;* v. 18 gehört zu v. 17 (also Komma hinter 18): Vordersatz und Nachsatz sind gleich gross gebildet wie in v. 1—4. 5—8. Das Wort *immunis* bezeichnet nicht den, welcher nichts leistet, sondern den, welcher etwas (aus dem jeweiligen Zusammenhang zu bestimmendes) nicht zu leisten hat, was andere zu leisten haben. Hier ist also immunis manus die, quam non attinent pontificum victimae. Wenn jemand, quem illud pontificum munus non attinet, geopfert hat, ohne dass er dabei sumptuosa hostia magis blandiri

---

[1]) Die Conjectur *expertes* ist meines Erachtens nicht nur sachlich unannehmbar, sondern auch sprachlich unmöglich. Denn was „expertes virorum“ dem Lateiner bedeutet hätte, zeigt Horazens „nuptiarum expers et adhuc protervo cruda marito“ 11, 11 (vergl. epi. II 1, 132: ignara puella mariti) und Ovids „impatiens expersque viri“ met. I 479: dazu aber würde wieder *iam* nicht passen.

[2]) Das ist: lares (v. 4); vergl. I 12, 43f.: avitus apto cum lare fundus.

[3]) Vergl. II 18, 12: nihil supra deos lacesso, nec largiora flagito satis beatus Sabinis.

[4]) Vergl. auch den Aufbau der Verse 1 und 17.

[5]) Aber nicht so, als ob Horaz Penaten und Laren verwechselte (so wenig wie tus und mica): es kommt auf die Action an, nicht darauf ob sie diesen oder jenen parvi di — im Gegensatz zu den Staatsgöttern — gilt.

studens[1]) deos temptavit, vielmehr nur das vorschriftsmässig Nötige darbringend: dann hat er die Gnade der Götter gewonnen[2]).

---

9) III 24, 4 und 4, 10 (zu S. 78).

24, 4 ist die Überlieferung *Tyrrhenum* beizubehalten. Dass die Conjectur *terrenum* durch Porphyrio bestätigt werde, ist eine sehr kühne Behauptung. Er sagt „non terram tantum verum etiam maria occupantem“: nach dem Singular *terram* hätte er, wenn er im Text nicht zwei Meere erwähnt las, doch sicher „verum etiam mare“ entgegengesetzt. Da der Angeredete der Römer collectivisch ist, scheint mir Tyrrhenum mare omne[3]) nicht unpassend und ebensowenig wie jenes „contracta pisces aequora sentiunt“ III 1, 33 „eine ganz wahnwitzige Hyperbel“ zu sein. Dann hat also Horaz auch „et mare Apullicum“ geschrieben[4]): weil diese Bezeichnung singulär war, ist sie leicht und früh verderbt worden in PV*B*LICVM und P*ONT*ICVM. Sachlich ist an der Bezeichnung nichts auszusetzen. Peerlkamps Bemerkung „alluit hoc mare (superum seu Hadriaticum) Apuliam, sed quot regiones, praeter Apuliam, etiam alluit“ ist selbst dann nicht treffend, wenn Horaz den ganzen Hadria hätte bezeichen wollen. Liegen etwa die Tusca aequora[5]) von IV 4, 54 zwischen Macra und Tiberis? Quot regiones, praeter Etruriam, Tyrrhenum mare etiam alluit! Von allen jenen Regionen am Hadria kommt für römische Villenbauten doch höchstens Apulien in Betracht; es liegt nichts näher als anzunehmen, dass der Dichter an die regio Tarentina[6]) vornehmlich gedacht hat.

Das Bedenken, welches die Messung von Apulicum gemacht hat, lässt sich bei unbefangenem Willen wohl überwinden[7]). Gehen wir von der zweiten Silbe des Stammes aus, so zeigt sich: Horaz hat stets (in der Trias allein viermal) Apulus mit kurzem *u* gebraucht, und doch hat er dieselbe Silbe in Apulia stets als Länge verwendet. Wer nicht ohne Not glauben mag, dass

---

[1]) Dazu, nimmt der Dichter an, neigt Phidyle.

[2]) Für rechtes, unbefangenes Verständnis der ganzen Ode bahnbrechend ist der Aufsatz von Th. Plüss in den Neuen Jahrbüchern 1899 S. 502ff.; doch kann ich seiner Erklärung von temptare und seiner Auffassung der letzten Strophe nicht beitreten.

[3]) Das ganze Gestade des T. Meeres, nicht bloss „maris Bais obstrepentis litora“ II 18, 20, sondern dann etwa auch die Gestade des Busens von Cajeta.

[4]) Auch v. 47 „in mare proximum“ denkt er an mehrere maria; vergl. auch Sall. Cat. 13, 1 (oben S. 77 Anm. 2).

[5]) Vergl. Verg. Aen. I 67: gens inimica mihi Tyrrhenum navigat aequor.

[6]) Vergl. II 6, 10ff.; epi. I 7, 45; 16, 11.

[7]) Für verschiedene Messung einer Silbe in einem Worte oder zwei von einander abgeleiteten, bei einem Dichter oder bei verschiedenen giebt Lachmann S. 36f. seines Lucrezcommentares so zahlreiche und so schlagende Beispiele, dass man es kaum versteht, wie er darnach die Gleichartigkeit des hier in Rede stehenden Falles übersehen konnte.

der Metriker dem lateinischen Worte Gewalt angethan habe, muss annehmen, dass die gewöhnliche Aussprache je nach dem Ton etwas verschieden war: man sprach jene Silben *pulus*, diese wie *pullia*; und Horaz, der die Worte doch wohl in die quantitierende Poesie eingeführt hat, richtete sich darnach. Je mehr nun aber die zweite Silbe des Landnamens durch den Ton und die folgende Liquida gewann, desto leichter und desto mehr musste seine erste Silbe in der gewöhnlichen Aussprache verlieren: man sprach *áppulus*, aber neben appúllia[1]) auch apúllia; und darnach richtete sich meines Erachtens der das Wort einführende Dichter[2]), indem er sich hier die Messung apúllicum gestattete. Denn warum, wie Peerlkamp mit Beziehung auf die zweite Silbe behauptet, dies Adjectiv als „forma productior“ von Appulus, die der Quantität des primitivum zu folgen habe, angesehen werden und nicht mit dem Landnamen auf eine Stufe der Derivation gestellt oder als ein durch Horaz eben vom Landnamen abgeleitetes Wort betrachtet werden soll, ist durchaus nicht abzusehen. An der Messung der zweiten Silbe unseres Adjectivs ist überhaupt nichts auszusetzen; und wer für die erste Silbe unseren Versuch die gelegentliche Kürzung zu erklären ablehnt, darf doch die Möglichkeit nicht verkennen, dass derselbe Dichter, welcher den Anlaut des einen Wortes *Italus* je nach Bedürfnis verschieden misst[3]), welcher es trotz der feststehenden Quantität von *Italia* doch auch in den lyrischen Dichtungen einmal mit kurzem *i* gebraucht, dass derselbe Dichter auch den Anlaut des (einmal vorkommenden) Wortes *Apulicus* einmal anders gemessen haben kann als den der Worte *Apulus* und *Apulia.*

Wenn Horaz in dem Substantivum Apulia dieselbe Kürzung der ersten Silbe nicht gebraucht haben sollte, so wäre das reiner Zufall: das Bedürfnis trat eben nicht ein einziges Mal ein; wäre das Bedürfnis auch nur ein Mal eingetreten, so hätte er sich vor dieser Messung auch des Substantivs schwerlich mehr zu scheuen brauchen als vor der Kürzung von *Orion,* die er bei sechsmaligem Gebrauch des Namens eben auch nur einmal zur Anwendung gebracht hat (epo. 15, 7: nautis infestus O.). Übrigens aber kann man bei unbefangenem Verfahren aus der Überlieferung von III 4, 10 kaum etwas anderes als Text des Dichters eruieren als „Volture in Appulo nutricis extra limen Apulliae“ (oder *Apulo* und *Apuliae).* Was zunächst die prosodischen Bedenken betrifft, so hat sich Horaz hier eben genau dieselbe Freiheit gestattet wie in *Apulicum* 24, 4; und der unmittelbare Wechsel der Messung ist — sei es als „beabsichtigte Spielerei“, wie man heutzutage sagt; sei es, wie der Dichter selber und seine docti lectores wohl empfunden haben,

---

[1]) So gemessen sat. I 5, 77; epo. 3, 16.

[2]) Man vergleiche das Schwanken der Silbe vor dem Tone in *Etruscus:* epo. 16, 4. 40 (sat. I 6, 1; 10, 61) ist sie einer metrischen Kürze gleichgesetzt, dagegen I 2, 14; III 29, 35; c. s. 38 einer Länge.

[3]) In den daktylischen Dichtungen zeigt es, da nur casus obliqui vorkommen, immer (viermal) kurzes *i*; in den lyrischen viermal langes und einmal (II 7, 4: Italoque caelo) kurzes.

„deliciarum causa, quibus tollatur aut minuatur repetitae vocis offensio“ — ebenso glaubhaft, wie er in „Lycum nigris oculis nigroque crine“ I 32, 11 thatsächlich ist. Aber wozu denn solche Repetition, wozu die — wie es scheint — zwiefache Ortsbestimmung? Nun, man denke sich: me Volture in Appulo palumbes texere, mirum quod foret Acherontinis Bantinis Forentinis. Ja, wenn in v. 13—16 statt jener Namen stünde *Venusinis!* Da aber jenen Ortschaften vornehmlich das Wunder kund wird, ist doch die Angabe unentbehrlich, dass sich das Ereignis extra Apuliae fines[1]) zugetragen hat[2]). Andererseits, wenn „in Volture“ fehlte und nur dastünde „me extra limen Apuliae palumbes texere“, so fehlte — von anderem abgesehen — der Begriff der Bergwildnis, und damit verlören v. 17—20 (ut tuto a viperis et ursis corpore dormirem) ihren Anhalt. Warum aber wird der Voltur, auf dem etwas extra Apuliam vor sich geht, Appulus benannt? Ich denke: erstens, um zu erklären, dass der apulische Knabe auf den Voltur kommt; und ich vermute: zweitens, weil das Gebirge a maiori parte eben officiell so hiess, vielleicht zum Unterschied[3]) von irgend einem anderen Voltur mons (etwa am Volturnus), von dem wir zufällig nichts wissen. — Was die nennenswerten Conjecturen betrifft, so scheint mir gegen „nutricis extra limina patriae“ auch die Confusion der Begriffe Vater und Mutter zu sprechen; und „nutricis extra limina sedulae“ ist auch darum nicht empfehlenswert, weil nach den Worten „Volture in Appulo“ niemand mehr denken kann, es handele sich um ein Erlebnis intra domum patriam.

Kurzum: ich urteile, dass 4, 10 *Apuliae* und 24, 4 *Apulicum* sich gegenseitig stützen[4]).

---

10) III 30, 2 (zu S. 80).

In den Worten „(exegi monumentum) regali situ pyramidum altius“ heisst *situs* freilich nicht *moles*, wie man früher erklärte; aber man sollte es an unserer Stelle auch nicht durch *εὐρώς*[5]) noch durch *squalor* erklären. Denn der Gedanke an den corrumpierenden oder entstellenden Einfluss[6]) und

---

[1]) Schon darum scheint mir die Lesart „extra limina Pulliae“ (und ähnliche) unannehmbar.

[2]) Da es sich um ein Erlebnis des Knaben handelt, heisst Apulien „nutrix“, und dieses Bild wiederum führt die Bezeichnung „extra limen“ herbei. — Vergl. auch „extra limen“ epi. I 19, 36 und „intra limen“ epi. I 18, 73; der Plural *limina* steht epo. 2, 8 nach *civium* und ist epo. 11, 22 attrahiert durch *postes:* also würde limina an unserer Stelle auch dem Gebrauch des Horaz nicht entsprechen.

[3]) Vergl. Asculum und Teanum Apulum.

[4]) Vergl. Th. Plüss S. 229—232 und G. Friedrich S. 159f. 199f.

[5]) Verg. Aen. VI 462 „per loca senta situ“ (*'Αἴδεω δόμον εὐρώεντα* κ 512).

[6]) Verg. Aen. VII 440. 452 „te victa situ senectus curis nequiquam exercet; en ego victa situ quam senectus ludit“ (Allecto-Calybe); Ovid. met.

das concrete Resultat[1]) des situs passt hier bei Horaz[2]) gar nicht in den Zusammenhang, welcher keine Herabsetzung der zum Vergleich herangezogenen Gegenstände duldet[3]). In der, schon durch das Versmass erforderten Umschreibung „situs pyramidum“ kann situs nur das Ruhigdaliegen (non moveri) an sich[4]), das dauernde Daliegen, das Alter[5]) bedeuten; s. p. ist eine höchst anschauliche, statt vetustas pyramidum = vetustae pyramides überaus glücklich getroffene Bezeichnung dieser lange ruhig daliegenden, auf breiter Basis für ewig fest gegründeten Bauwerke: hätte Horaz sie mit leiblichem Auge gesehen,

---

VII 290. 303 „barba comaeque canitie posita nigrum rapuere colorem; pulsa fugit macies, abeunt pallorque situsque adiectoque cavae supplentur corpore rugae. — refert demptos Aesonis esse situs“.

[1]) Prop. I 7, 18 „in aeterno iacere situ“; IV 5, 70 „immundo pallida mitra situ“; Tib. I 10, 50 „pace bidens vomerque nitent, at militis in tenebris occupat arma situs“ (vergl. K. Brandt, De Horatii studiis Bacchylideis, Festschrift Vahlen S. 312); Ovid. am. I 8, 52 „aera nitent usu. vestis bona quaerit haberi. canescunt turpi tecta relicta situ. forma nullo exercente senescit“; met. VIII 802 „labra incana situ, scabrae rubigine fauces“ (ieiuna Fames); Vell. Pat. II 126, 2 „sepultae ac situ obsitae iustitia aequitas industria“; Colum. II 8 „prata situ vetustatis obducta“; Quint. I 2 „mens quae languescit et quendam velut situm ducit“. Vergl. Hor. epi. II 2, 118 „obscurata diu eruet atque proferet in lucem vocabula, quae nunc situs informis premit et deserta vetustas“.

[2]) Martial epigr. VIII 3, 5 (vergl. epigr. VIII 36, 1; monob. 1, 1) sagt „teritur noster ubique liber; et cum rupta situ (das ist: infolge des langen Liegens geborsten) Messalae saxa iacebunt altaque cum Licini marmora pulvis erunt, me tamen ora legent“. Gewiss denkt er an unsere Ode; aber die Stellen sind doch wahrhaftig nicht dermassen congruent, dass das gemeinsame Wort an beiden dieselbe Nuance haben müsste, geschweige dass man von einer Nachahmung sprechen dürfte, die den Sinn des Wortes an unserer Stelle zeige.

[3]) Properz III 2, 17 „carmina erunt formae tot monimenta tuae. nam neque pyramidum sumptus ad sidera ducti nec Jovis Elei caelum imitata domus nec Mausolei dives fortuna sepulcri mortis ab extrema condicione vacant: aut illis flamma aut imber subducet honores annorum aut ictu pondera victa ruent“, der hier sicher durch Horaz angeregt ist (vergl. meine Unters. der El. des A. T. S. 336 und S. 407 s. v. „Properz“), wendet im Anschluss an die vorhergehenden Verse 9—13 (quod non Taenariis domus est mihi fulta columnis nec camera auratas inter eburna trabes: at musae comites, et carmina grata legenti) den Gedanken um auf die Kostbarkeit der verglichenen Monimente; auch durch das Metrum zur Änderung veranlasst, setzt er für „situs pyramidum“ ein „pyramidum sumptus“. Die Wahl dieses gleichartigen Substantivs spricht nicht dafür, dass er unter *situs* concreten Schimmel und Moder verstand.

[4]) Aus dieser praegnanten Bedeutung von *situs* leitet sich die Nuance „unbenutzt daliegen“ (non exerceri) ab: Verg. georg. I 72 „segnem patiere situ durescere campum“; Ov. trist. III 10, 70 „nec quisquam presso vomere sulcat humum, cessat iners rigido terra relicta situ“; trist. V 12, 2 „scribis ut oblectem studio lacrimabile tempus, ne pereant turpi pectora nostra situ“; Apul. Florida n. 17 (ed. Elmenhorst pg. 357, 32) „ut gladius usu splendescit situ rubiginat, ita vox in vagina silentii condita diutino torpore hebetatur“.

[5]) In der oben (Anm. 1) citierten Stelle epi. II 2, 118 verbindet Horaz „situs et vetustas“. Vergl. Gellius n. A. XX 1, 10 „passus est leges istas situ atque senio emori“.

er hätte sie nicht besser abbilden können. Der Dichter will also sagen: exegi monumentum temporis ratione habita perennius quam aera quae per saecula durare solent neque facile imbri pereduntur, atque id in altum eminentius quam regales pyramides quae per innumerabilium annorum seriem immotae perstant neque dirutum iri videntur; ut illa imbri vento annosa vetustate aboleantur, meum monimentum non peribit.

---

11) epo. 14, 5 „candidus“ (zu S. 140).

Das eigenartige Attribut muss aus dem Zusammenhange dieser Stelle erklärt werden; das damit bezeichnete Wesen des Maecenas muss sich in dem hier berichteten Verhalten Horaz gegenüber bekunden. In ähnlichem Verhältnis steht Horaz epi. II 2 zu Florus; dort sagt er v. 25: quereris quod exspectata tibi non mittam carmina mendax[1]). Unser *candidus* muss also einen gewissen Gegensatz zu *mendax* bedeuten sollen.

Das Wortspiel epi. I 16, 39f. „mendax infamia terret quem nisi mendosum?“ weist auf den Zusammenhang von *mendax* mit *mendosus*. Von *mendum* (*menda*) abgeleitet[2]), bedeuten beide an sich „an (entstellenden) Fehlern, an Unrichtigkeiten reich“; dann teilen sie sich in die Begriffe so, dass das (wohl ältere) Wort *mendax* „unwahr“ (activisch) bedeutet, das andere „fehlerhaft“. Sofern nun *candidus* „ungetrübt“ oder „von keinem Makel (mendum) getrübt“ bedeutet, kann es nach beiden Richtungen übertragen werden, sodass es entweder „fehlerfrei, (sittlich) rein“ bedeutet oder „Freund der Aufrichtigkeit und Zuverlässigkeit, wahrheitsliebend.“

Im ersten Sinn hat Horaz es gebraucht sat. I 5, 41 „animae quales neque candidiores terra tulit“, ferner epo. 11, 11 „contrane lucrum nil valere candidum pauperis ingenium“ und meiner Meinung nach auch epi. I 6, 68.[3])

In dem anderen Sinne steht *candidus* sat. I 10, 86 von Furnius, der historiarum fide . . claruit (schol. Cruq.), ferner an unserer Stelle von Maecenas: beide Male in unmittelbarer Verbindung mit dem Namen des Angeredeten. Ebenso steht c. I 18, 11 „candide Bassareu“. Die gewöhnliche Erklärung „jugendschön“ hat im Zusammenhange offenbar nicht den geringsten Sinn; und auch der Hinweis auf Ov. fast. III 772 hält nicht Stich, wenn man dort die ganze Stelle betrachtet und dazu die Art bedenkt, in der Ovid oft mit über-

---

[1]) Vergl. auch epi. I 7, 2 „pollicitus . . mendax desideror“; epi. II 1, 112 „qui nullos me adfirmo scribere versus invenior Parthis mendacior.“

[2]) *mentiri* von *mens*.

[3]) Damit zwischen *istis* und „si non his utere mecum“ ein wirklicher Gegensatz herauskommt, interpungiere ich *si quid novisti rectius, istis* (tuis rectius praeceptis; dass *istis* nicht abl. comp. sein soll, deutet schon seine Stellung an) *candidus* (me) *imperti* = ipse emendatus (vergl. epi. I 16, 30) mea emenda.

kommenen Epithetis die Verse füllt: vielmehr wird Bacchus damit als Feind[1]) von mendacium (v. 14 f.) und perfidia (v. 16) bezeichnet.[2]) Ähnlich ist epi. I 4, 1 „candide[3]) iudex" aufzufassen.[4])

Auch auf den Körper bezogen scheint mir *candidus* „makellos" zu bedeuten: sat. I 2, 123 „candida rectaque[5]) sit"; ebenso epi. II 2, 4 „hic et candidus et talos a vertice pulcher ad imos".[6]) Daher ist es gleich *pulcher:* epo. 3, 9 „candidum Medea mirata est ducem"; epo. 11, 27 „puellae candidae"; c. I 13, 9 „candidos turparunt umeros"; III 9, 2 „candidae cervici"; IV 1, 27 „pede candido".

Den gleichmässigen, durch keine dunkle Stelle unterbrochenen Glanz bezeichnet das Wort c. I 9, 1 „nive candidum Soracte"; III 25, 10 „nive candidam Thracen". Die Sterne, für den Schiffer lucida sidera (I 3, 2), heissen stellae candidae, wo an Trübung durch Nebelflecken gedacht wird (c. III 15, 6: stellis nebulam spargere candidis); daher auch „nube candentes umeros amictus Apollo" I 2, 31: hier bezieht sich c. auf den Glanz des (göttlichen) Leibes, der den Menschen nicht unverhüllt erscheint. Endlich „candidi favonii" III 7, 1 sind die, welche nubibus (hibernis) remotis per purum caelum (I 34, 7), sole candido wehen.[7])

---

12) Die nicht tetrastichischen Lieder.

Aus vier (2 + 2) tristichischen (2 Tetrameter + 1 Dimeter) Strophen besteht III 12 „miserarum est"; unter den verschiedenen Abteilungsarten, welche die modernen Ausgaben aufweisen, scheint mir die, welche Martin Hertz (S. 64) giebt, die Absicht des Dichters darzustellen.

Distichisch gebaut sind sicher nicht nur epo. 1. 2. 3. 5. 9. 12. 13. 16, sondern auch epo. 4. 6. 7. 8. 10. 11. 14. 15. Das Versmass von epo. 12 (Archil. II) kehrt in c. I 7. 28 wieder; daran schliessen sich Arch. III (diffugere nives) und Archil. I (solvitur acris hiems) von selbst an. Aber auch die folgenden Strophen gehören hierher: Hippon. (non ebur nec aureum), Sapph. mai. (Lydia dic per omnes), Ascl. I (sic te diva potens Cypri). Da

---

[1]) Vergl. „invitum" v. 12.

[2]) Dagegen ist Lygd. 6, 1 „candide Liber ades" zu erklären nach Analogie von „Natalis candidus venit"; vergl. Hor. c. III 21, 21 „si laeta aderit Venus" und A. T. S. 107 Anm.

[3]) Vergl. meine eben citierte Anm. und G. Friedrich S. 194.

[4]) Wenn Horaz c. III 11, 35 sagt „splendide mendax", will er nicht nur die Makellosigkeit (candide m.), sondern positiv die Rühmlichkeit dieses mendacium bezeichnen.

[5]) Das Wort *recta* ist die positive Ergänzung = „regelmässig gebaut": die weisse Farbe der Haut, auf die es Horaz nach v. 124 vielmehr nicht ankommt, kann überhaupt nur *albus* oder *niveus* bezeichnen.

[6]) Vergl. Ov. am. I 5, 18 „in toto nusquam corpore menda fuit".

[7]) Vergl. A. T. S. 144 Anm.

jedoch die Zeilenzahl der distichisch erscheinenden Oden ausnahmslos durch 4 teilbar ist, muss bei ihnen besonders geprüft werden, ob innere Gründe dafür sprechen, dass der Dichter sie aus Doppeldistichen zusammengesetzt hat.

Für epo. 1—16 ist jedenfalls das Distichon die Strophe; wir nehmen es also als Masseinheit, indem wir versuchen, den Aufbau derselben aus Strophen, wie ihn der Dichter geschaffen hat, unsererseits nach Massgabe des Gedankeninhalts und der besonderen sprachlichen Ausdrucksmittel, durch die er seine Disposition andeutet, zu reconstruieren und diese Reconstruction durch Ziffern zu veranschaulichen [1]. Es gilt, festzustellen, ob und eventuell in welcher Art und welchem Masse Horaz bei der distichischen Compositionsform eine Symmetrie der Teile hergestellt hat. [2]

Wir nehmen zunächst epo. 1—10 zusammen, ordnen sie aber zum Zweck besserer Übersicht aufsteigend nach der Grösse: in kleineren Gebilden ergiebt sich ja, wenigstens bei rhythmisch veranlagten und gebildeten Naturen, ein gewisses Gleichmass im Aufbau und Ausdruck der folgenden Gedanken wie von selbst. Es enthalten also an Distichen

```
epo.  6:  2,   2 + 1       2 + 1
epo.  4:  2 + 1   2,       2 + 1   2
epo.  7:  2,   2 + 1   1 + 2,   2
epo.  8:  1 + 2   2,   2 + 1   2
epo.  3:  2,   2      3    2,   2
epo. 10:  1,   3      3    3,   2

            5          6         6
          ‿‿‿‿‿‿    ‿‿‿‿‿‿    ‿‿‿‿‿‿
epo.  1:  2    3;   2    4,   4    2
              1+2       1+3  1+3

            5    +     5            9
          ‿‿‿‿‿‿    ‿‿‿‿‿‿    ‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿
epo.  9:  3    2    3    2;   3    3,   3
         2+1       2+1       1+2  1+2  2+1

                  18                        17
          ‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿     ‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿
epo.  2:  4,    4    3    3    4;      6    6    3;   2
         2+2  2+2  2+1  1+2  2+2      3+3

           5          18             18              10
          ‿‿‿‿    ‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿    ‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿    ‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿‿
epo.  5:  2  3;    9          9,   12      6;    2   2,   3   3
               (2+5)+2     6+3           3+3
```

---

[1] „Es ist freilich ein missliches Beginnen, wenn man in einem Dichtwerk ein Arbeitsschema aufsucht und dies gar gelegentlich mit Ziffern darstellt: man setzt sich dem Verdachte aus, mehr Liebhaberei für Arithmetik zu haben als ästhetischen Sinn. Indessen hoffe ich, der unbefangene und geduldige Leser . . . wird auch da, wo wir es uns versagen mussten, auf den Inhalt der Gruppen näher einzugehen, die Ziffern als andeutendes Ersatzmittel, wie sie gemeint sind, aufzufassen willig sein": dies erlaube ich mir aus dem Vorwort meiner Studien über die Compositionskunst Vergils in der Aeneide hier zu wiederholen.

[2] Vergl. B. Maurenbrechers Einleitung zu seinem Aufsatz „Die Composition der Elegien Tibulls" (Phil.-Hist. Beiträge C. Wachsmuth überreicht, Leipzig 1897, S. 56f.); mit allgemeinen Erörterungen und vorgefassten Meinungen ist auch bei Horaz in dieser Frage nichts zu gewinnen.

Zu dieser Übersicht brauchen wir nur wenige Worte über die complicierteren Gedichte hinzuzufügen. Die 1. Epode wird eingeleitet durch v. 1—10 „(tu) ibis; quid nos, utrum an“; der Eintritt der gleichmässigen Hauptteile wird durch feremus (te ut comitemur, non ut iuvemus) und libenter (feremus; ut tuam gratiam, non ut divitias paremus) markiert. In der 2. Epode sind v. 9—36 symmetrisch gebaut; es correspondieren die Bilder des Landmanns und des Jägers (v. 9—16: 29—36), des herbstlichen Fruchtsegens und des sommerlichen Naturgenusses (17—22: 23—28). Mit der Einführung „malarum quas amor curas habet“ und der Zusammenfassung des Vorhergehenden durch „haec inter“ (v. 37f.) beginnt der zweite Hauptteil, in dem die Bilder des ehelichen Glückes und des frugalen Lebens (v. 37—38: 49—60) zu correspondieren scheinen. Vergleicht man v. 9—36 (14 Disticha) und v. 37—66 (15 D.) oder, mit Zuziehung der Einleitung und des Abschlusses, v. 1—36 und 37—70, so zeigt sich, dass die grossen Hauptteile zwar im Umfang angeglichen, aber nicht arithmetisch ausgeglichen sind[1]. Dasselbe Verfahren scheint in epo. 9 vorzuliegen (10 + 9 Disticha); im ersten Hauptteil correspondiert der Blick in Zukunft und Vergangenheit von Caesarianischer Seite (v. 1—6. 7—10) dem in Gegenwart und Vergangenheit auf Seiten der Gegenpartei (v. 11—16. 17—20), und analog im zweiten Hauptteil Triumph und schmähliche Flucht (v. 21—26: 27—32). In epo. 5 sind die Zurüstungen der paarweis (Canidia und Sagana, Veia und Folia) in je 9 Distichen vorgeführten Hexen (v. 11—46) symmetrisch mit der Vollziehung des Zaubers (v. 47—82); der Schlussteil (v. 83—102) zeigt die Elemente der Einleitung (v. 1—10) verdoppelt.

Nunmehr überblicken wir den Aufbau der Epoden 11—16, die wir uns nach demselben Princip anordnen. Es enthalten an Distichen

```
epo. 14:     2 + 2,  2    2
epo. 13[2]): 3,   2   2 + 2
epo. 15:     3 + 2   3,   1   2   1
            1+2     2+1
epo. 12[3]): 3,   3    4   3
epo. 11:     2   1 + 2,  2   2,   2   1 + 2
                          17                          16
             ___________________________    ___________________
epo. 16[4]): 1   3    3;       5       5;    3      6    3,   2   2
                2+1  1+2  1+(3+1)   1+4    2+1 (2+2)+2
```

[1]) Wollte man v. 37f. als thematische Einleitung des Folgenden absondern (vergl. Maurenbrecher a. a. O. S. 79), so würden v. 9—36 und 39—66 gleichmässig sein.

[2]) V. 6 ist mit v. 5 durch Kolon zu verbinden; „tu vina move“ ist die unmittelbare Folge von „solvatur“: ut solvatur, move. Dass im Sinne des Horaz mit v. 7 „cetera mitte loqui“ ein neuer Abschnitt einsetzt, bestätigt c. I 9, wo die zweite Strophe mit „deprome o Thaliarche merum“ schliesst und die dritte mit „permitte divis cetera“ anhebt.

[3]) Vergl. unten zu c. I 7. 28.

[4]) V. 61f. reihe ich mit Kiessling (Phil. Unters. II S. 118) nach v. 56 ein.

Die einleitende Betrachtung 16, 1—14, in welcher v. 3—8 und 9—14 correspondieren (in der Vergangenheit hat der Feind Rom nicht zu Grunde gerichtet, in der Zukunft werden wir es zu Grunde richten; zu beachten ist die Wiederkehr desselben Wortes in v. 3 „neque valuerunt perdere“ und v. 9 „perdemus“), bildet die Grundlage für v. 15—34; hier sind v. 15—24 (Beschluss des Auszuges) und v. 25—34 (Verschwörung der Rückkehr) symmetrisch. Mit der zusammenfassenden Aufnahme des Vorhergehenden wird in v. 35f. das neue Moment *eamus* verbunden; so kündet sich, ähnlich wie in 2, 37f., der zweite Hauptteil an, in welchem v. 35—56. 60f. zunächst zusammengehören: entschlossener Aufbruch (v. 35—40), hoffnungsvolle Fahrt über den Ocean zu den „arva beata“ (v. 41—52), überraschtes Staunen der Angelangten (v. 53—56. 60f.; in „pluraque felices mirabimur“ ist das Tempus zu beachten). Den Schlussgedanken „Juppiter illa piae secrevit litora genti: piis secunda vate me datur fuga“ bringen v. 57—60. 63—66, indem sie dem Negativen das Positive symmetrisch gegenüberstellen. Das Verhältnis der beiden Hauptteile (v. 1—34; 35—66: Vorbereitung und Ausführung) ist wie bei ep. 2 und 9 (oben S. 178).

Um die Arbeitsweise des Dichters in den Epoden im Zusammenhang zu überschauen, betrachten wir gleich hier auch das Schema der monostichischen 17. Epode. Es enthält an Versen

	29			12			29				
epo. 17:	7,	11	11;	6	6	11;	7,	5	5	6	6
		3+(4+4)	8+3			3+(4+4)	3+4	2+3	3+2	4+2	

Die in v. 1—7 ausgesprochene Bitte wird zwiefach begründet, durch Hinweis auf drei Exempel (movit, unxere, exuere: v. 8—18) und durch „dedi satis superque poenarum tibi“ v. 19ff. Aber auf den Schluss dieser Rede „ergo negatum vincor ut credam miser“ erfolgt noch keine Antwort; so beginnt der Dichter mit den Worten „quid amplius vis“ v. 30, denen „quae finis aut quod me manet stipendium“ v. 36 entspricht, einen neuen Bittgang (v. 30—35: 36—41), welchen er durch ein Exempel und durch Palinodie (als die zu „satis superque poenarum“ v. 19 hinzukommenden „iussae poenae“ v. 37) begründet (v. 42—52): diese Begründung ist gebaut wie die parallelen der ersten Rede v. 8—18. 19—29. Die Amplification, welche die zweite Rede gegenüber der ersten bringt, tritt in dem Verhältnis der beiderseitigen Schlüsse hervor: dort Anerkennung der Hexenkunst, hier Ehrenerklärung. Nunmehr leitet Canidia, ebenfalls in 7 Versen, ihre Ablehnung der in v. 1—7 ausgesprochenen Bitte ein (v. 53—59). Mit v. 60—64 „novis ut usque suppetas laboribus“ erwidert sie auf v. 19ff. „dedi satis superque poenarum tibi“ und erläutert, in chiastischer Anordnung, auch ihre Erwiderung durch drei Exempel (v. 65—69): infolge dieses Parallelismus zu v. 19—29. 8—18 sind auch v. 60—64. 65—69 symmetrisch gebaut. Mit *voles* v. 70 (vergl. v. 30 „quid amplius vis“) beginnt ihre Amplification zu „ingrata misero vita ducenda est“ v. 63; das zweideutige („mendaci lyra“ v. 39; vergl. die Note bei Nauck-Weissenfels) Angebot einer Palinodie lehnt sie durch Hinweis auf die publicierte Satire ab (v. 76ff.), und

damit ist v. 42—52 für sie abgethan[1]) und so gut wie nicht vorhanden: so erscheint es nicht zufällig, dass v. 70—75. 76—81 mit v. 30—35. 36—41 gleichmässig gebaut sind. Durch diese Aufnahme von 6: 6 Versen ist zugleich erreicht, dass die erste Rede und die Antwort gleich gross sind (je 7 + 22 Verse); dagegen sind die Teile des Mittelstücks der Epode nur angeglichen (12 + 11 Verse): sie sind ja auch inhaltlich nicht coordiniert, da v. 30—41 als Einleitung der zweiten Rede dienen.

Wir kommen nunmehr zu den distichisch sich darbietenden Oden, bei denen wir feststellen wollen, ob sie Horaz alle aus Doppeldistichen zusammengesetzt hat, wie es nach der von Lachmann und Meineke gemachten Beobachtung zumeist noch angenommen wird. Streng genommen folgt aus jener Beobachtung ja nur, dass Horaz — aus einem Grunde, den wir eben nicht wissen — in distichisch componierten Oden eine gerade Gesamtzahl von Distichen für obligatorisch gehalten hat; weiter gehende Schlüsse aus dem äusseren Indicium zu ziehen, erscheint um so bedenklicher, als sich bei den alten Gelehrten keine Spur von tetrastichischer Auffassung dieser Oden findet. Dass wir auch bei dieser Untersuchung das Distichon als Masseinheit unserer graphischen Darstellung der Composition zu Grunde zu legen haben, ist darnach selbstverständlich.

Mit einem Blick auf epo. 12 (oben S. 178) treten wir zunächst an I 7. 28. Und was ergiebt sich? Bei I 7 ist es überhaupt ganz unmöglich, eine schematische Disposition zu geben. Von I 28 könnte man zur Not vielleicht sagen, dass es aus

3 5 3, 7

Distichen (v. 1—6 : 7—16 : 17—22; 23—36) bestehe; von tetrastichischer Composition ist auch hier keine Spur. Darnach geben bei den Oden dieses Masses (Arch. II) Keller-Haeussner, M. Hertz u. a. die Intention des Dichters wieder, indem sie in ihren Ausgaben die Disticha ohne jeden Absatz auf einander folgen lassen.

Wie ganz anders ist das Bild, wenn wir die beiden anderen archilochischen Odenstrophen ins Auge fassen! Es enthalten an Distichen

I 4: 2 + 2, 2, 4
IV 7: 4 2, 2, 4 2
(3 + 1 ... 1 + 3)

Wir erkennen also bei Arch. I und III tetrastichische Composition als Absicht des Dichters und geben hier wieder den Herausgebern Recht, welche nach jeder vierten Zeile einen Absatz machen.

Weiter enthalten an Distichen

I 8: 2 4 2
II 18: 4 + 3, 4 + 3, 6

Darnach gehört Sapph. mai. im Sinne des Horaz zur tetrastichischen, dagegen Hippon. zur distichischen Klasse; jenes ist mit, dieses ohne Strophenabsätze zu geben.

[1]) Vergl. Comp. Verg. S. 148 unten.

Die zwölf Oden in dem I. Ascl. ordnen wir wieder nach aufsteigender Zeilenzahl, welche von 16 bis 64 reicht. Unter ihnen ist III 9 „donec gratus eram tibi“ ein typisches Beispiel vierzeiliger Composition; andererseits schliesst III 25 „quo me Bacche rapis tui“ all und jede strophische Abteilung oder symmetrische Einteilung vollkommen aus, wenn man nicht offenbare Gewaltthat verüben will: es scheint, dass Horaz die distichische Verbindung von Glyconeus und Asclepiadeus verschieden verwendet hat. Doch überschauen wir das ganze Material! Es enthalten an Distichen

I 19: 2 2, 2 2
III 15: 3 2 3
III 28: 2 2, 2 + 2
I 13: 2 2, 2 2, 2
I 36: 10
III 25: 10
III 9: 2 : 2, 2 : 2, 2 : 2
IV 3: 6 6
III 19: 2 2, 2 4 2, 2
I 3: 4; 4 + 2 2, 6 2
IV 1: 4 2, $\overset{2+4}{(2+2):(2+2)}$, 2 4
III 24: $\overbrace{2+2,\ 4\ \ 2+2,\ 4}^{16}$; $\overbrace{6,\ 3\ \ 7}^{16}$

Das heisst: tetrastichisch componiert sind

I 3: sic te diva potens Cypri[1])
13: cum tu Lydia Telephi
19: mater saeva Cupidinum
III 9: donec gratus eram tibi
19: quantum distet ab Inacho
28: festo quid potius die
IV 1: intermissa Venus diu.

Dagegen sind als distichische Compositionen aufzufassen und in den Textausgaben darzustellen

I 36: et ture et fidibus iuvat
III 15: uxor pauperis Ibyci
25: quo me Bacche rapis tui
IV 3: quem tu Melpomene semel.

Bei III 15 ist die inhaltliche Verwandtschaft mit den Epoden in Betracht zu ziehen. III 25 und I 36 haben eine merkwürdige Besonderheit gemeinsam, insofern beide sich gegen schematische Disposition überhaupt sträuben; erwägt man den Inhalt der beiden, so wird man inne, wie malerisch die Rastlosigkeit

---

[1]) Die zwei Distichen v. 25—28 sind durch Aufnahme von *audax* verbunden; die vier Disticha v. 29—36 fügen „aetheria domus“, „vacuus aer“ und „Acheron“ als dem Menschen versagte Weltbezirke zusammen.

des Metrums das stürmisch erregte Pathos des Dichters wiedergiebt. IV 3 bringt nicht eine Repetition, sondern eine Variation des Metrums, das der Leser soeben in IV 1 gehabt hat: das entspricht dem Verfahren des Horaz bei der Buchcomposition. — Eine eigenartige Bewandtnis hat es endlich mit

III 24: intactis opulentior.

Nach meiner Überzeugung besteht das Gedicht aus zwei relativ selbständigen Teilen [1]) von gleicher Grösse, [2]) aber verschiedener Bauart. 24ᵃ, die „tristes querimoniae" von v. 1—32, ist tetrastichisch gebaut; dagegen die, durch „quid querimoniae prosunt" begründeten Befehle „mittamus materiem mali, eradenda sunt elementa" (24ᵇ = v. 33—64) verlaufen, der leidenschaftlicheren Erregung des Dichters entsprechend, ohne jeden Absatz. III 25 ist also nur mit der einen Hälfte des davorgestellten Gedichtes metrisch völlig gleichartig (oben S. 79); 24, 1—32 und 25 unterscheiden sich wie IV 1 und 3.

Es verbleiben noch die beiden asclepiadeischen Systeme. In der Hauptperiode seiner Odendichtung hat Horaz — aus welchem Grunde, wissen wir nicht — die monostichischen Oden der gewaltigen Überzahl der tetrastichischen und distichischen Lieder — in Analogie zu der Angleichung der distichischen an die tetrastichischen (oben S. 180) — in der Zeilenzahl entsprechen lassen: I 11 besteht aus 8, I 18 und III 30 aus je 16, I 1 aus 36 (= 2 + 32 + 2) Zeilen. In der zweiten Periode, die mehrere metrische Unterschiede von der Trias zeigt, hat er sich von dieser, vielleicht von ihm selbst, jedenfalls ohne inneren Grund gebundenen Fessel losgemacht, wie IV 8 mit seinen 34 Zeilen beweist (oben S. 147); denn dass IV 10 gerade 8 Zeilen hat, ist nicht Folge eines Princips, sondern lediglich des Parallelismus mit I 11 (oben S. 96).

Was nun zunächst Ascl. mai. betrifft, so entziehen sich I 11 „tu ne quaesieris", I 18 „nullam Vare sacra" und IV 10 „o crudelis adhuc" in gleicher Weise jedem Gliederungsversuch; offenbar hat Horaz dieses Metrum nur monostichisch verwenden wollen. Nicht anders ist es mit Ascl. min. in III 30 „exegi monumentum" und IV 8 „donarem pateras". Endlich I 1 „Maecenas atavis" zeigt, dem Parallelismus der vorgeführten Bilder entsprechend, wohl eine gewisse Symmetrie des Baues, aber alles andere eher als Spur tetrastichischer Gliederung; seine Composition aus Stichen lässt sich durch folgendes Schema veranschaulichen:

2;	4 :	(2 :	2),	(4 :	4) :	4,	(6) [3]) :	6;	2.
	oly.	hon.	horr.	sarc.	merc.	Mass.	bell. ven.		me

---

[1]) Ein weiteres Beispiel dieser bei Properz besonders beliebten Compositionsart (A. T. S. 326ff.; Festschrift Vahlen S. 269—271) scheint bei Horaz IV 6 zu sein, das Bücheler und Hertz in 6ᵃ (v. 1—28) und 6ᵇ (v. 29—44) teilen.

[2]) Vergl. auch IV 3, 1—12. 13—24.

[3]) Wir setzen diese Zahl in Klammern, um anzudeuten, dass v. 23—28 wie 7—10 und 11—18 zwei Parallelbilder zeigen. Den Inhalt der Gruppen geben die Abkürzungen der significanten Worte an.

Schluss.

Überblicken wir das Verfahren des Horaz im Ganzen, so zeigt sich bei einzelnen Gedichten wie bei ganzen Büchern die Ähnlichkeit seiner Arbeitsweise mit der des Tibull, des Properz und des Vergil, wie wir sie in der Untersuchung der Elegien des A. T., den Studien über die Compositionskunst Vergils in der Aeneide und dem Aufsatz „de Properti Vergilique libros componentium artificiis“ (Festschrift Vahlen S. 269ff.) aufgewiesen haben: es ist eben die allgemeine Arbeitsweise der augusteischen Dichter. Ursprung und Gesetze derselben erkennen wir freilich noch immer nicht; die Thatsachen empirisch festzustellen war unsere Aufgabe. Wenn, was hoffentlich bald geschieht, Gardthausen seine Geschichte der Zeit des Augustus vollendet haben wird, möchte es auch an der Zeit sein, das litterarische Leben des augusteischen Roms in umfassender und allseitig überschauender Monographie darzustellen. Bausteine zu einem solchen Werke wollte auch die hiermit vollendete Arbeit des Verfassers an ihrem Teile beitragen:

„kann ich nicht Dombaumeister sein,
behau ich als Steinmetz einen Stein;
fehlt mir auch dazu Geschick und Verstand,
trag ich Mörtel herbei und Sand“.

Sachverzeichnis.

Stellenverzeichnis.

Inhaltsübersicht.

Studien über die Liederbücher.

Anhang: zu einzelnen Liedern.

Anhalt. Buchdruckerei Gutenberg, e. G. m. b. H., Dessau.



